NEUVIEME ART

13
janvier
2007

Trondheim

Pétillon

BD et philosophie

L'école du New Yorker

Druillet

Questions de mise en page

NEUVIEME ART

13
janvier
2007

La production de bandes dessinées déversée sur le marché français continue d'augmenter, alors même qu'éditeurs et libraires peuvent constater les effets ravageurs de cette surproduction : le fonds ne tourne plus guère, les nouveautés ont une durée de vie de plus en plus courte, quantité de livres ne parviennent même plus à la connaissance du public et sont voués à la clandestinité. Mais toutes sortes de facteurs contribuent à cette fuite en avant : aucun des grands groupes d'édition ne veut lâcher prise face à ses concurrents, les derniers arrivés montent rapidement en puissance (Futuropolis annonce ainsi 50 titres pour 2007), les bandes dessinées chinoises viennent renforcer la déferlante asiatique (lire notre dossier dans ce numéro), etc.

Une information critique digne de ce nom paraît plus que jamais nécessaire pour orienter des lecteurs en manque de repères. Mais les magazines accordant une place régulière à la bande dessinée demeurent relativement peu nombreux (*Les Inrockuptibles, Télérama, Livres hebdo, Chronic'art, Le Nouvel Observateur*) et la couverture que lui réserve la presse quotidienne régresse. Si la réflexion de fond, elle, tend à se renforcer grâce à des titres comme *L'Eprouvette* ou *Bananas*, elle échoue à élargir son audience[1].

Revue de réflexion et de critique, *Neuvième Art* fait la part belle, dans ce treizième numéro, à deux de nos meilleurs humoristes. Pétillon et Trondheim n'appartiennent pas à la même génération. Le premier a construit son œuvre entière de dessinateur autour d'un unique personnage, Jack Palmer ; le second a tué son héros Lapinot quand celui-ci menaçait de devenir envahissant et pousse toujours plus loin les ramifications de son travail. Le succès qu'ils connaissent l'un et l'autre nous réjouit et il y a longtemps que nous voulions leur consacrer une attention trop souvent refusée aux auteurs comiques. ■

| Thierry Groensteen |

1 | Les travaux autour de la bande dessinée vont-ils commencer à connaître une circulation internationale ? C'est bien possible. Jusqu'à présent, seuls les ouvrages signés de créateurs (Will Eisner, Scott McCloud) avaient bénéficié de traductions. La parution en français de l'excellent livre de Paul Gravett sur les mangas (éd. Du Rocher) et la traduction de mon propre *Système de la bande dessinée* aux Etats-Unis (sortie en février 2007 aux Presses universitaires du Mississippi) amorcent peut-être un dialogue inédit entre deux cultures de la bande dessinée, l'anglo-saxonne et la française.

SOMMAIRE

La vie du musée 6

Druillet : le retour à Delirius 10
Thierry Groensteen

QUESTIONS DE MISE EN PAGE 18

Trois formes de pages 20
Thierry Smolderen

Tendances contemporaines de la mise en page 44
Thierry Groensteen

Planches remarquables de la collection du Musée :

Winsor Mc Cay 32
Alain Saint-Ogan 34
Vaughn Bodé 36
Chris Ware 38
Jean-Claude Mézières 40
Pichard et Lob 52
Guido Crepax 54
François Bourgeon 56

TRONDHEIM 58

Soyez spontané ! 60
Paul Gravett

En vacance 74
Jean-Pierre Mercier

Donjon : L'univers de tous les possibles 80
Alexis Laballery

Lewis Trondheim, ou l'enfance réinventée 88
Clément Lemoine

Un homme libre qui s'oblige 94
Gilles Ciment

✎ ***Pichenette*** 106
Lewis Trondheim

Témoignages :

Jean-Christophe Menu 78
Jean-Pierre Duffour 86
Jochen Germer 87

De la caricature et des iconoclastes 114
Harry Morgan

BANDE DESSINÉE ET PHILOSOPHIE 122

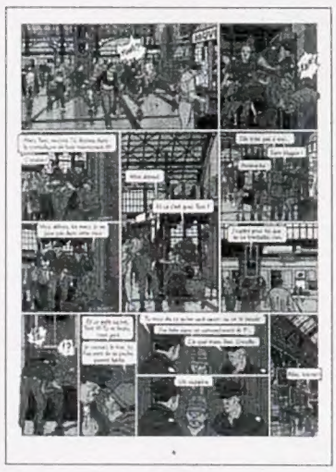
Le langage de la bande dessinée à l'origine d'un questionnement 124
Hélène Gaudy

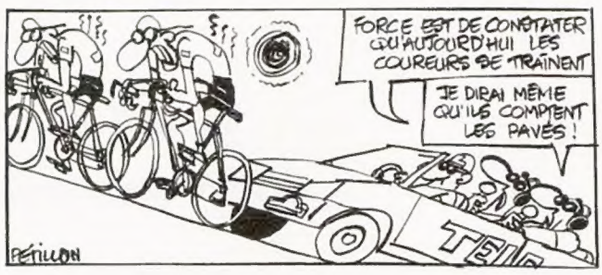
L'imagier philosophique de Joann Sfar 134
Laurent Gerbier

Approche de Maurice le cow-boy 140
Catherine Ternaux

✎ ***De l'exploitation de l'homme par l'homme*** 146
Masse

Prolongements 149
Thierry Groensteen





PÉTILLON 150

Entretien avec Pétillon 152
recueilli par Thierry Groensteen et Jean-Pierre Mercier

✎ ***La Période Vert Véronèse, vous connaissez ?*** 168
Pétillon

Pétillon le mutant 174
Thierry Groensteen

Une méthodique extravagance 180
Jean-Pierre Mercier

***Pétillon au* Canard** 186
Vincent Baudoux

Revenons à nos moutons 190
Dominique Hérody

***L'école du* New Yorker** 198
Harry Morgan

Ralph Barton, un New Yorker à Hollywood (et à Paris) 214
Dominique Hérody

MADE IN CHINA 218

Grandeur et décadence du lianhuahua 220
Laurent Mélikian

Et le manhua fut ! 224
entretien avec Patrick Abry

✎ ***Les Sept Sabres*** 232
Yan Kai

New kids on the Blog 240
Erwin Dejasse et Frédéric Paques

ACTUALITÉS

L'« affaire Dupuis » vue de Belgique 248
Thierry Bellefroid

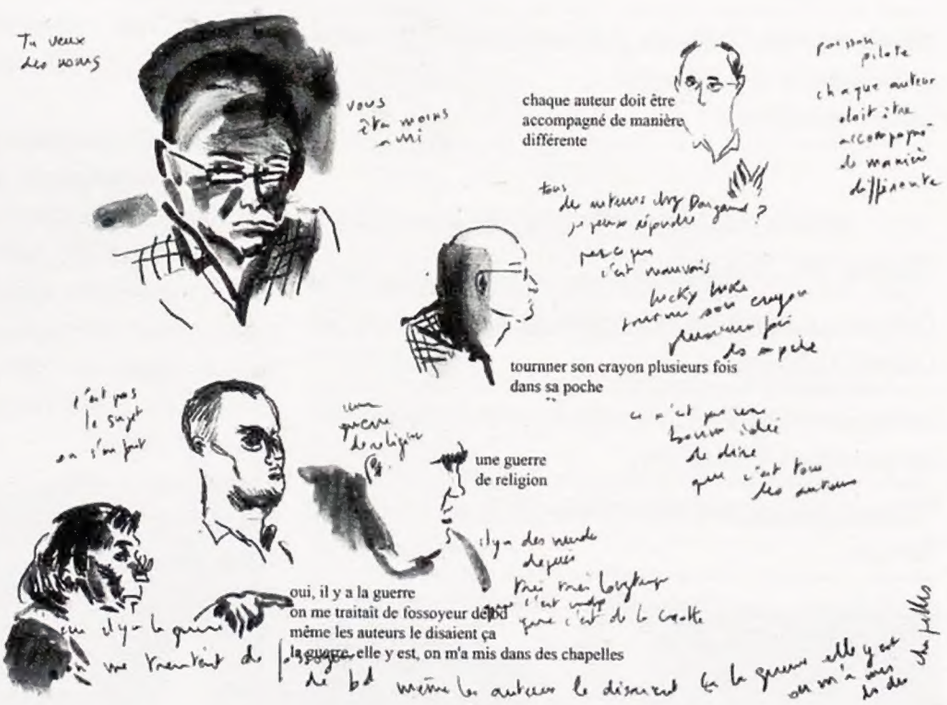
Comptes rendus 254

David Prudhomme : *La Marie en plastique* (avec Rabaté) – *J'entroubliay* – *La Farce de Maître Pathelin* 254
Yoann et Vehlmann : *Les Géants pétrifiés* 256
Blutch : *La Volupté* 258
Touïs et Frydman : *Sergent Laterreur* 259
Ludovic Debeurme : *Lucille* 260
Arne Bellstorf : *Un été calme* 261
Larcenet : *Minimal* 262
Goossens : *Panique au bout du fil* 263
Blexbolex : *L'œil privé* 264
Max : *Bardin le superréaliste* 265
Nadja : *Comment ça se fait* 266
Lucas Méthé : *Ça va aller* 267
Loisel et Tripp : *Magasin général* 268
Duchazeau et Vehlman : *Les Cinq Conteurs de Bagdad* 269
Killoffer : *Quand faut y aller – Le Rock et si je ne m'abuse le roll* 270
Jean Giraud Moebius : *Inside Moebius* 271
Calvo et Azuélos : *Akhénaton* 272
Dan Christensen : *Paranormal* 273
Ka et Alfred : *Pourquoi j'ai tué Pierre* 274
Daisuke Igarashi : *Hanashippanashi* 275
La collection de mangas de Philippe Picquier 276
David B : *Babel* 278
Labyrinthes n° 25 279
Romain Multier & Gilles Tévessin : *Un taxi nommé Nadir* 280

✎ : récit complet

LA BANDE DESSINEE A L'UNIVERSITE

La bande dessinée, bien ou mal culturel ?, telle était la question posée par le CNBDI à une bonne vingtaine de spécialistes et professionnels européen du neuvième art, réunis au château de la Pouyade, bel endroit un peu à l'écart d'Angoulême où, du 10 au 13 Juillet 2006, se tenait la première Université d'été du CNBDI. Quatre journées durant lesquelles les intervenants invités à plancher sur la place de la bande dessinée dans la hiérarchie des pratiques culturelles ont enchaîné conférences, communications et discussions devant un parterre d'auteurs, de bibliothécaires et d'enseignants. A défaut d'apporter une réponse définitive à la question un brin provocatrice, cette rencontre aura été l'occasion d'un intense remue-méninges – souvent animé – sur les évolutions récentes du rôle et de la place de la bande dessinée dans le champ culturel, selon des perspectives multiples. Après la rétrospective savante d'Harry Morgan, qui ouvrit les débats et fixa le cadre de la réflexion, les auditeurs ont pu profiter d'approches plus pointues lorgnant vers la sociologie (Jean-François Hersant), le droit (Sébastien Cornuau et le toujours vert Yvan Delporte, en un duo inattendu), la pédagogie (Didier Quella-Guyot, rapportant les expériences du CDDP de Poitiers), l'histoire de la critique (Thierry Groensteen)... La comparaison entre la France et l'étranger fut faite grâce aux interventions de Paul Gravett pour la Grande-Bretagne et Antonio Altarriba pour l'Espagne. Des tables rondes, d'auteurs, d'éditeurs et de journalistes permirent d'aborder les questions de la création, de la médiation et de l'information. Chaque journée se concluait par une double restitution, l'une écrite par Harry Morgan, qui fit la brillante démonstration de son art de la synthèse, l'autre dessinée à « quatre mains » par les auteurs Olivier Bramanti et Tanitoc, dont les regards à la fois attentifs et ironiques ont suscité l'enthousiasme de l'assistance.
Le résultat fut à l'aune des enjeux fixés par Jean-Marie Compte, directeur du CNBDI, à qui revient l'initiative de cette université d'été conçue et animée par l'équipe du Centre, dont il ambitionne de faire « un rendez-vous [annuel] qui pour une fois n'aurait rien de mercantile, qui pour une fois poserait des questions et esquisserait des réponses, un rendez-vous qui explorerait toutes sortes de chemins anciens et nouveaux et qui renouvellerait le regard que nous portons, que le public, celui des lecteurs plus que celui des liseurs, porte sur la bande dessinée. » Les actes de cette première université devraient paraître au cours du premier semestre 2007.
La seconde édition est d'ores et déjà prévue du 9 au 12 juillet 2007. A l'heure où ces lignes sont écrites, le thème n'en est pas encore fixé. ■



Dessin d'Olivier Bramanti. On reconnaît, dans le bas, trois des participants : E. Baudoin, F. Neaud et JL. Fromental.

DERNIERES ACQUISITIONS

| Planche de Opper, 1891 |

Les dessins originaux

A quelques mois de distance, on ne peut que se réjouir de voir un deuxième original de F'Murr (alias Richard Peyzaret) faire son entrée dans les collections du Musée. Après une planche du *Génie des alpages*, c'en est une de *Porfirio et Gabriel* qui intègre nos collections. Datant de 1974, cette loufoque aventure de Jésus-Christ et de l'Ange Gabriel a d'abord paru aux éditions Futuropolis. Elle constitue l'un des grands moments d'une œuvre il est vrai sans déchet.

Il est toujours intéressant de pouvoir recueillir et présenter les documents qui témoignent de la manière dont les auteurs élaborent leurs histoires. C'est pourquoi l'acquisition d'un cahier de découpage à la mine de plomb de *Monsieur Tric* (*Petite aviation, grande science*), datant de 1962, est précieuse. Cette pièce rare montre la précision avec laquelle Bob de Moor, connu comme étant le pilier des studios Hergé après la Seconde Guerre mondiale mais ici seul aux commandes, travaillait le découpage des histoires de son débonnaire personnage.

Le hasard des ventes et des propositions a permis au musée, cette année encore, de réaliser une belle moisson américaine. On notera avant tout l'entrée dans les collections d'une planche de *Gasoline Alley*. Créée en 1918 aux Etats-Unis, cette série doit sa principale notoriété au fait que les personnages vieillissaient « en temps réel », si l'on peut dire, fait à l'époque presque unique dans le champ de la bande dessinée, et qui reste rare encore aujourd'hui. D'abord conçue comme une page dédiée à l'automobile, *Gasoline Alley* se transforme rapidement en une chronique drôle et sensible. Le héros en est Walt Wallet, célibataire au caractère lunaire. La bande acquiert une célébrité nationale le jour où Walt découvre un bébé abandonné sur le pas de sa porte. Il l'adopte et le prénomme Skeezix. Alternant scènes de comédies et pages plus contemplatives, King multiplie les innovations graphiques et chromatiques, joue avec audace du découpage et des codes de la narration graphique, tout en maintenant le récit dans les limites du feuilleton familial.

La page qui entre dans les collections date des années 1930, meilleure époque de la série. Elle met en scène les protagonistes principaux Walt, Skeezix et Phyllis (fiancée de Walt) dans une scène balnéaire bien dans l'esprit de l'époque. Le découpage de la page est assez sage (un « gaufrier » de 12 cases toutes de la même taille), et permet d'apprécier le sens du rythme de King. L'intérêt supplémentaire de cette pièce est qu'elle a été directement mise en couleur par King, probablement pour une exposition.

Autre entrée remarquable, une double page muette (années 1970) de Don Martin, consacrée, avec le décalage qui est la marque de fabrique de ce pilier de la deuxième époque de *Mad magazine*, au Docteur Jekyl (sic) et Mr Hyde. Rien ne manque ici de ce qui fait la particulière folie de Don Martin : les bruitages ineptes et l'humour décalé, teinté d'un brin de vulgarité.

Frederick Burr Opper figurait déjà, avec quatre pièces remarquables, dans les collections ; ce bel ensemble s'est complété avec une page parue en 1891. Opper n'a alors pas encore adopté le style rond qui sera le sien pour *Our Antediluvians Ancestors* et surtout *Happy Hooligan* et travaille, avec un brio indéniable, dans la tradition finissante de l'illustration de presse américaine. Ernie Bushmiller est considéré comme un classique par des auteurs US aussi

| *Blobs*, par Kurtzman et Wood |

importants que Bill Griffith, Art Spiegelman ou Robert Crumb. Le musée possède de longue date un strip de sa série la plus connue en France, *Nancy* (*Arthur et Zoé* en v.f.). C'est à présent une page de la série *Fritzi Ritz* qui vient augmenter le fonds. Elle a paru dans les années 50 et témoigne du style immédiatement reconnaissable de celui qui faisait du minimalisme bien longtemps avant que le concept soit de mode. On sait que *Fritzi Ritz* a été repris par Bushmiller des mains de Larry Whittington en 1925, et que Nancy, introduite comme la nièce de Fritzi en 1935, phagocytera progressivement la série, jusqu'à la faire entièrement sienne au cours des années 1960. Quatre strips tardifs (années 1966, 70 et 72) de *Johnny Hazard*, bande d'aventure aérienne de Frank Robbins, viennent compléter une *Sunday page* déjà présente dans les réserves. Elle permet d'apprécier la technique de Robbins, praticien habile du noir et blanc post-caniffien. Et l'on conclura en beauté cette série états-unienne avec la page ultime de *Blobs !* écrite par Harvey Kurtzman et dessinée par Wallace Wood pour le premier numéro de *Mad*, en octobre 1952. Fable futuriste sur la fragilité du progrès, elle voit une humanité de plus en plus dépendante de la technologie s'atrophier et disparaître le jour fatal où, comme le dit le texte de Kurtzman, « la machine s'est détraquée ». L'immense talent de Wood, dont le musée ne possédait à ce jour que des pièces plus tardives et plutôt mineures, éclate dans cette planche entre ironie et drame.

Les dons de l'association des Amis du Musée sont comme toujours éclectiques, avec pour cette livraison une forte et bienvenue coloration française. Ainsi, des pages de *Sylvie* et de *La Famille Bottafoin* permettent de constituer un ensemble représentatif du dessinateur Martial, adepte d'un humour populaire qui divertit les lecteurs de *Pilote* et *Bonnes soirées*, des années 1950 à 1990.

Plus près de nous, c'est une double page extraite du tome 6 (*La Guerre fantôme*) de la série *Carnets d'Orient*, œuvre maîtresse de Jacques Ferrandez, qu'offrent les AMBD. D'une mise en page audacieuse et dépourvue de texte (il devait figurer sur un autre support), cette belle scène de nuit démontre les talents du Ferrandez coloriste.

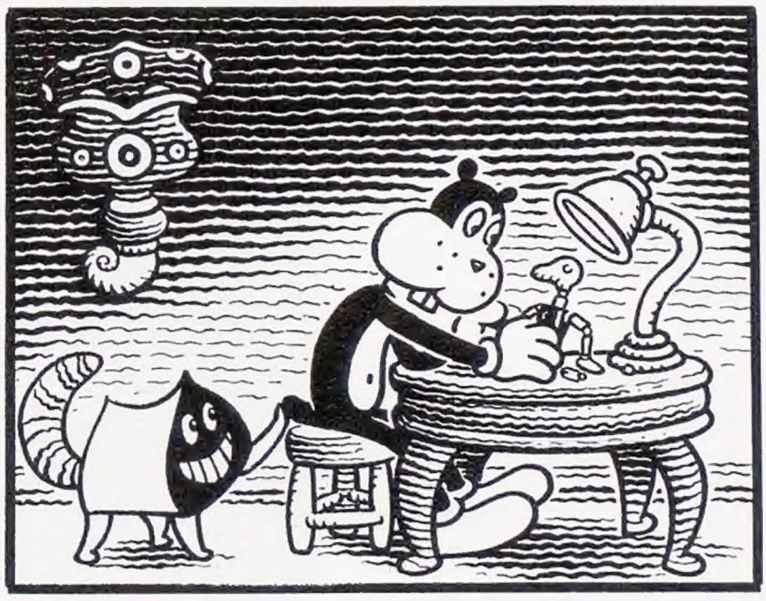
Les imprimés

A côté du patient travail de complément de titres de périodiques déjà existants dans ses collections, la bibliothèque s'efforce d'acquérir chaque année des pièces remarquables de la production française ou étrangère. Grâce à l'aide de la Bibliothèque nationale de France, qui, au titre du Pôle associé, aide à l'acquisition de pièces produites hors des frontières hexagonales, elle a pu, au cours de l'année 2006, faire entrer des titres de revues argentines qui intéressent l'histoire du genre aussi bien en Amérique du Sud qu'en Europe. Il s'agit de *Frontera Mensual*, *Frontera Extra*, *Hora Cero*, toutes trois dirigées de 1957 à 1963 par le journaliste et scénariste Héctor German Oesterheld et dans lesquelles, entre autres, Alberto Breccia, Hugo Pratt, Francisco Solano Lopez ont travaillé. On doit à ces revues l'existence de séries, scénarisées par Oesterheld, comme *Ernie Pike*, *Ticonderoga* ou encore *L'Eternaute*. Autant dire qu'avec ces titres, c'est un important moment de l'histoire de la bande dessinée mondiale qui fait son entrée dans les collections. ■

LE PROGRAMME CULTUREL DU CNBDI DU PREMIER TRIMESTRE 2007

Pour la 34e édition du Festival de la bande dessinée, le traditionnel « stage des bibliothécaires » change de formule et devient un « rendez-vous », consacré à la présentation et l'analyse de l'importante production BD de l'année écoulée.
Le vendredi 26 janvier 2007, le CNBDI propose une journée de colloque, organisée avec le ministère de la Jeunesse, des Sports et de la Vie associative, l'Association Tera et le Francas de Charente, dont le thème « La bande dessinée, outil de médiation interculturelle », permettra d'aborder la situation de la bande dessinée dans différents pays d'Europe (Allemagne, Espagne, Lituanie, Portugal, Pologne, etc.), l'influence des mangas sur les cultures adolescentes européennes, et bien sûr la question de la médiation. L'entrée en est libre.
Le Festival sera également l'occasion pour le CNBDI de proposer une importante programmation culturelle faite de rencontres, de tables rondes avec les professionnels, d'animations en direction du public familial, encore en cours d'élaboration à l'heure où nous mettons sous presse.
Toujours durant le Festival, le CNBDI accueille en janvier une exposition coproduite avec le Festival international de la bande dessinée d'Angoulême et consacrée à Jim Woodring.
Elle permettra de découvrir le travail singulier de ce quinquagénaire qui publie depuis deux décennies aux Etats-Unis. Il est connu en France pour deux albums de bande dessinée muette (*Frank* 1 & 2), publiés ces dernières années par L'Association. L'imaginaire de Woodring, marqué par le psychédélisme des années 60 et 70, est comparable à celui d'un enfant qui oscillerait constamment entre rêve et cauchemar. Il se met également en scène avec ironie dans une autre série autobiographique, *Jim*, et produit en couleur ou au fusain de nombreuses illustrations oniriques, dont certaines ont été utilisées comme support pour des performances publiques par le *jazzman* Bill Frisell. L'exposition présentera également des dessins animés adaptés de l'œuvre de Woodring, et des figurines, jouets, etc. (Exposition présentée du 25 janvier au 29 avril 2007, 1er étage du CNBDI.)
Autre américain, Richard McGuire aura lui aussi les honneurs d'une exposition, coproduite avec l'Ecole européenne supérieure de l'image, qui lui a décerné son prix en janvier 2006. Influence revendiquée de Chris Ware qui ne manque jamais de lui rendre hommage (voir *Neuvième Art* n° 12), McGuire est à la fois graphiste, illustrateur, auteur de bande dessinée, réalisateur de dessin animé, designer de sites Internet… Ses dessins ont déjà eu les honneurs du *New Yorker*, du *New York Times*, de *Libération*, etc. L'exposition, réalisée avec la collaboration active de l'artiste et volontairement sélective, permettra de découvrir les différentes facettes de son travail, caractérisé par l'élégance et le goût de l'épure. (A partir du 27 janvier 2007, rez-de-chaussée du CNBDI.) ■

Pages rédigées par Catherine Ternaux, Jean-Pierre Mercier et Jean-Philippe Martin.



©L'Association

| *Frank*, par Jim Woodring |

Druillet : Le retour à Delirius

En 1973, l'album de Druillet et Lob Delirius *avait fait sensation. Plus de trente ans plus tard, une suite est en préparation dans l'atelier parisien du grand dessinateur visionnaire, devenu plus rare en librairie. Le générique de* Delirius 2, *annoncé pour 2007, mentionnera trois noms : Jacques Lob - Philippe Druillet - Benjamin Legrand. Nous avons voulu en savoir plus sur cette œuvre en chantier, d'ores et déjà très attendue…*

***Neuvième Art** : Pour quelle raison vous étiez-vous associé à Jacques Lob pour créer le premier* Delirius *?*

***Philippe Druillet** : Il faut remonter bien avant, jusqu'aux années 1964-65. J'adorais le travail que faisait Jacques Lob à l'époque – par exemple *Tenebrax*, qu'illustrait Pichard pour *V Magazine* – et je l'ai courtisé comme une femme dont j'aurais voulu faire ma maîtresse. Quand j'ai publié mon premier album chez Losfeld (*Lone Sloane, Le Mystère des abîmes*), mon travail n'était pas très probant et, fort logiquement, Lob n'était pas convaincu. Mais nous sommes rapidement devenus des amis très proches [il montre une photo de Lob qui orne le mur de son atelier] et quand je suis arrivé à *Pilote* et qu'y sont sortis les 6 *Voyages*, nous sommes tombés d'accord pour faire quelque chose ensemble.*

Delirius *succède immédiatement aux* 6 Voyages *qui ont révélé votre travail à un large public. Le changement n'était pas mince, d'un recueil d'histoires courtes à un récit de 60 pages, et d'un travail en solo à une collaboration…*

| Extrait du premier *Delirius* : où l'on découvre la planète de tous les plaisirs… © SEFAM |

Tout à fait. Je ne suis pas un scénariste, ni un dessinateur réaliste. Je n'ai pas le talent d'un Boucq ou d'un Liberatore. Je suis un dessinateur lyrique, moi, un dessinateur d'opéra. J'avais fait venir au monde un personnage nommé Lone Sloane, avec une liberté totale. Après ce délire absolu qu'étaient les *6 Voyages*, j'ai voulu travailler sur un scénario construit et solide, avec une vraie progression dramatique. C'était nouveau pour moi. Mais j'aime bien qu'on me conduise… Je retrouve le même plaisir avec Benjamin Legrand aujourd'hui.

J'imagine que l'on n'écrit pas pour Druillet comme pour n'importe quel dessinateur…

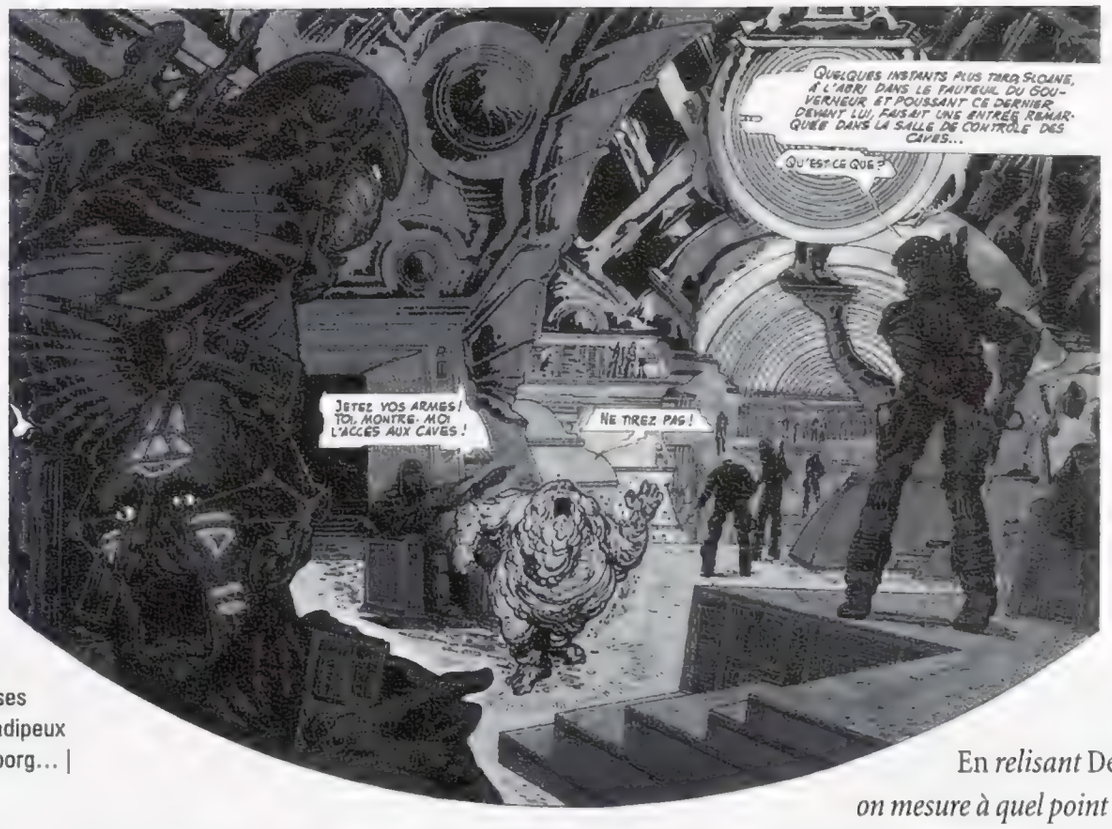
Je suis un exécutant très docile mais j'ai besoin de pouvoir m'envoler sur des mises en page un peu folles, des doubles pages sur lesquelles exploser. Donc j'avais bien spécifié à mon ami Jacques qu'il devait me laisser des espaces pour cela. Quand c'était nécessaire, j'ai fait un travail de condensation sur son scénario pour pouvoir libérer ces pages de délire visuel. Il s'est montré très souple et ça s'est très bien passé… A ceci près que j'ai été piégé par le rythme de la prépublication dans *Pilote* ; j'ai dû faire les quinze ou vingt dernières pages sans aucune avance, ce qui a été un véritable cauchemar. J'ai même dû faire des mises en couleur dans une chambre d'hôtel, à New York, où je m'étais rendu dans le cadre d'un voyage organisé par Dargaud.

En inventant Delirius, la référence que vous aviez en tête était-elle Las Vegas?

Bien sûr. Ce thème magnifique de la planète de tous les plaisirs a été amené par Lob. Il adorait les Etats-Unis et il connaissait évidemment Las Vegas. Pour ma part, je n'y suis allé que bien plus tard, mais j'avais vu comme tout le monde des reportages sur le sujet. Ça a été ma source d'inspiration, et j'ai rajouté mes propres délires par dessus cette ville déjà passablement délirante. Au final, Delirius est une planète complètement destroy et déliquescente.

Un personnage très réussi graphiquement, et qui a marqué nombre de lecteurs, est le gouverneur de Delirius, Kadenborg…

Oui oui, il a d'ailleurs fait des petits chez d'autres dessinateurs… Si mes



© SEFAM

| Sloane aux prises avec l'adipeux Kadenborg... |

souvenirs sont bons, Jacques avait imaginé Kadenborg autrement, comme un personnage sec et rabougri. C'est moi qui, influencé par le Néron qu'interprétait Peter Ustinov dans le film *Quo Vadis*, ai eu l'idée de démultiplier son côté adipeux et d'en faire cette masse gélatineuse, répugnante et monstrueuse... Tandis que le personnage que Jacques avait imaginé, je l'ai dessiné dans l'album suivant, *Gail*.

Jusqu'à quel point Lob était-il passionné de science-fiction ?

Sa passion, c'était les soucoupes volantes et les extraterrestres. Il a réalisé des albums avec Gigi sur ce thème, qu'il prenait très au sérieux et sur lequel il s'était énormément documenté. En plus d'être un « ufologue » convaincu, il avait lu Van Vogt, Bradbury et tous les auteurs importants, il était vraiment blindé sur la science-fiction, il avait, comme moi, avalé toute cette culture dès l'âge de quatorze-quinze ans....

Ce deuxième album chez Dargaud a eu, je crois, beaucoup de succès...

Delirius a très bien marché. C'est presque un album culte. Toute une génération qui n'était pas née quand ce livre est sorti l'a découvert au moment de la sortie de *Chaos*, en 2001, quand il a fait l'objet d'une remise en place. On s'est rendu compte que cet album, tout comme les *6 Voyages* et d'autres, n'avait pas vieilli.

En *relisant* Delirius, *on mesure à quel point Sloane était un personnage anti-conventionnel pour l'époque. Plus encore que Blueberry, il s'affiche comme un* outlaw *sans beaucoup de principes et qui n'obéit qu'à sa propre loi...*

C'est tout à fait vrai. Le Sloane des *6 Voyages* était marmoréen, celui de *Delirius* est cupide, décavé et brutal. Il a d'ailleurs continué à évoluer puisque dans *Chaos* j'en ai fait une espèce de *bioman* qui, progrès de la chirurgie aidant, s'est fait greffer un paquet de trucs. Il n'a rien perdu de sa force de caractère. C'est toujours un voyou, un rebelle, mais je l'ai un peu sanctifié... Pour en revenir à l'époque où *Delirius* paraissait dans *Pilote*, même si certaines choses pouvaient le gêner, René Goscinny ne nous avait pas fait de remarque particulière ; mais il y avait alors chez Dargaud une sorte de directeur littéraire nommé Paul Gianolli qui m'a appelé pour me dire : « Ecoutez, vous avez dessiné des phallus dans vos planches, c'est une chose que nous ne pouvons pas nous permettre, il faut absolument corriger cela ». J'ai fait mine de m'exécuter, j'ai corrigé les planches, et puis, à la photogravure, sur les films, j'ai remis les sexes en question – y compris celui de Sloane qui était le premier héros à être représenté nu. Gianolli n'y a vu que du feu, une fois l'album sorti il m'a dit : « C'est vraiment un livre formidable ». On était quand même au début des années 70, en pleine libération sexuelle, et Delirius est censée être la ville du plaisir, donc du sexe !

Jusqu'à Chaos, *paru en 2001, vous n'aviez pas publié de bande dessinée depuis quatorze ans, depuis le dernier* Salammbô. *Pourquoi une si longue retraite ?*

Il m'a semblé que j'avais dit tout ce que j'avais à dire, et j'avais envie d'explorer des territoires nouveaux. Alors j'ai fait de la peinture, de la sculpture, du mobilier et de la décoration pour la famille Rothschild, de l'animation, et encore bien d'autres choses. C'est une aventure personnelle, qui n'implique aucun mépris pour la bande dessinée, bien au contraire. Je tiens à dire ici que je ne me prends pas pour un artiste. Je revendique toujours mon statut d'auteur de bandes dessinées, je suis fier de faire partie de cette famille-là. D'autre part, je n'ai jamais abandonné le personnage de Sloane. Il est présent dans l'album que j'ai réalisé avec Robert Doisneau, *Paris de fous*, et j'ai voulu le faire vivre sur un écran en consacrant trois années à un projet de film en images de synthèse, *Kazhann*, qui n'a malheureusement pas abouti… Je sais bien que mes fans et mon éditeur aimeraient que je publie un album tous les trois ans, mais je ne suis pas capable de satisfaire cette attente-là…

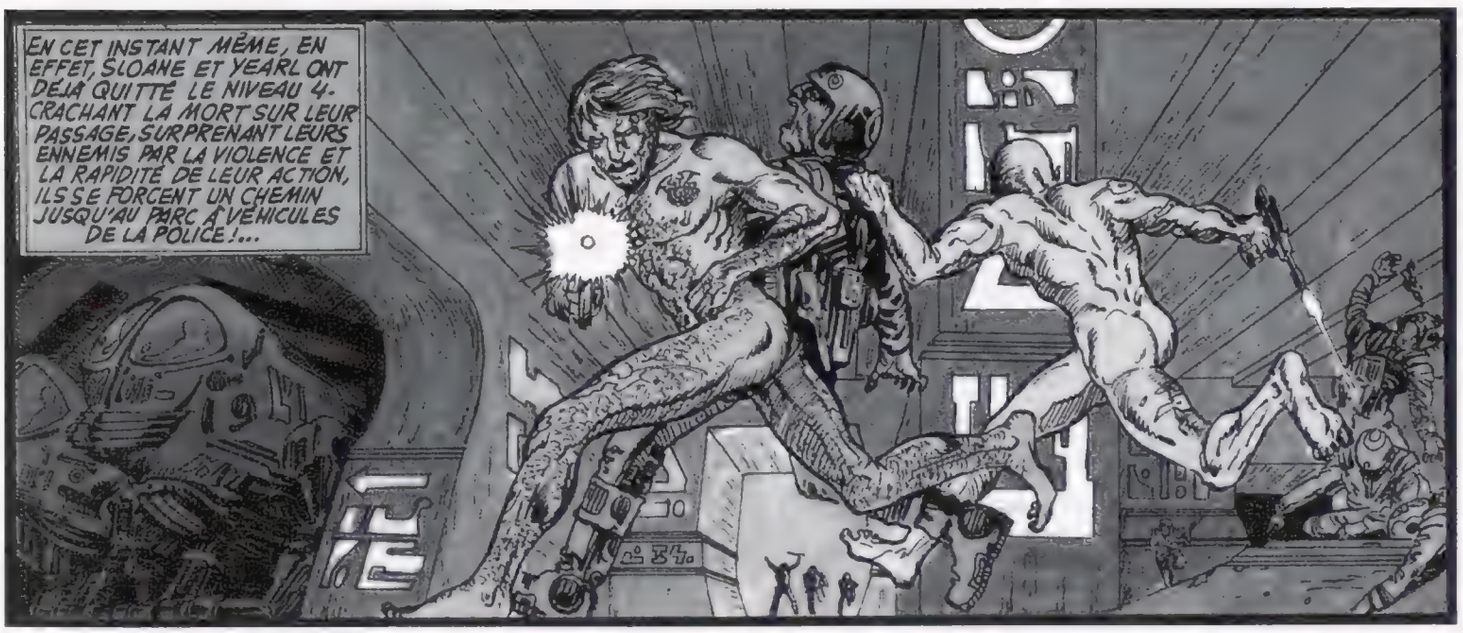
A quand remonte l'idée de faire un deuxième tome de Delirius *?*

Déjà à l'époque, Jacques Lob m'avait suggéré de donner une suite à *Delirius*. On avait même envisagé d'en faire un triptyque. Dans le troisième et dernier épisode, Delirius serait devenu une arme absolue, une bombe volante. Et puis le temps a passé. On a reparlé de tout ça en 1987 et nous sommes tombés d'accord pour décider que le moment était venu de nous y remettre. J'étais alors beaucoup plus dans le cinéma que dans la bande dessinée, mais j'ai eu le temps de réaliser quinze pages avant la mort de Jacques, en juin 1990. A l'époque on s'appelait presque tous les jours, il y avait une vraie symbiose entre nous. Sa disparition m'a épouvanté. Le cancer des os qui le rongeait était une chose horrible, et les dernières pages de scénario qu'il a conçues, il me les dictait sur un petit magnéto parce qu'il ne pouvait plus écrire. Aussi, dans les années qui ont suivi, chaque fois que j'ai rouvert ce dossier, les larmes me montaient aux yeux et il m'était impossible de retravailler là-dessus. C'était un déchirement absolu. Jusqu'à ce que, il y a moins de deux ans, un ami producteur, Alexandre Brillant, qui s'est également occupé de mon site internet, est tombé sur ces quinze planches et m'a demandé ce que c'était. C'est alors que je me suis aperçu que j'avais réussi à faire mon deuil et que je pouvais envisager de terminer l'album. J'ai pensé que ce serait un hommage à Lob.

A quelle étape le travail était-il rendu, du côté de l'écriture ?

Il existait un synopsis complet et une vingtaine de pages découpées et dialoguées.

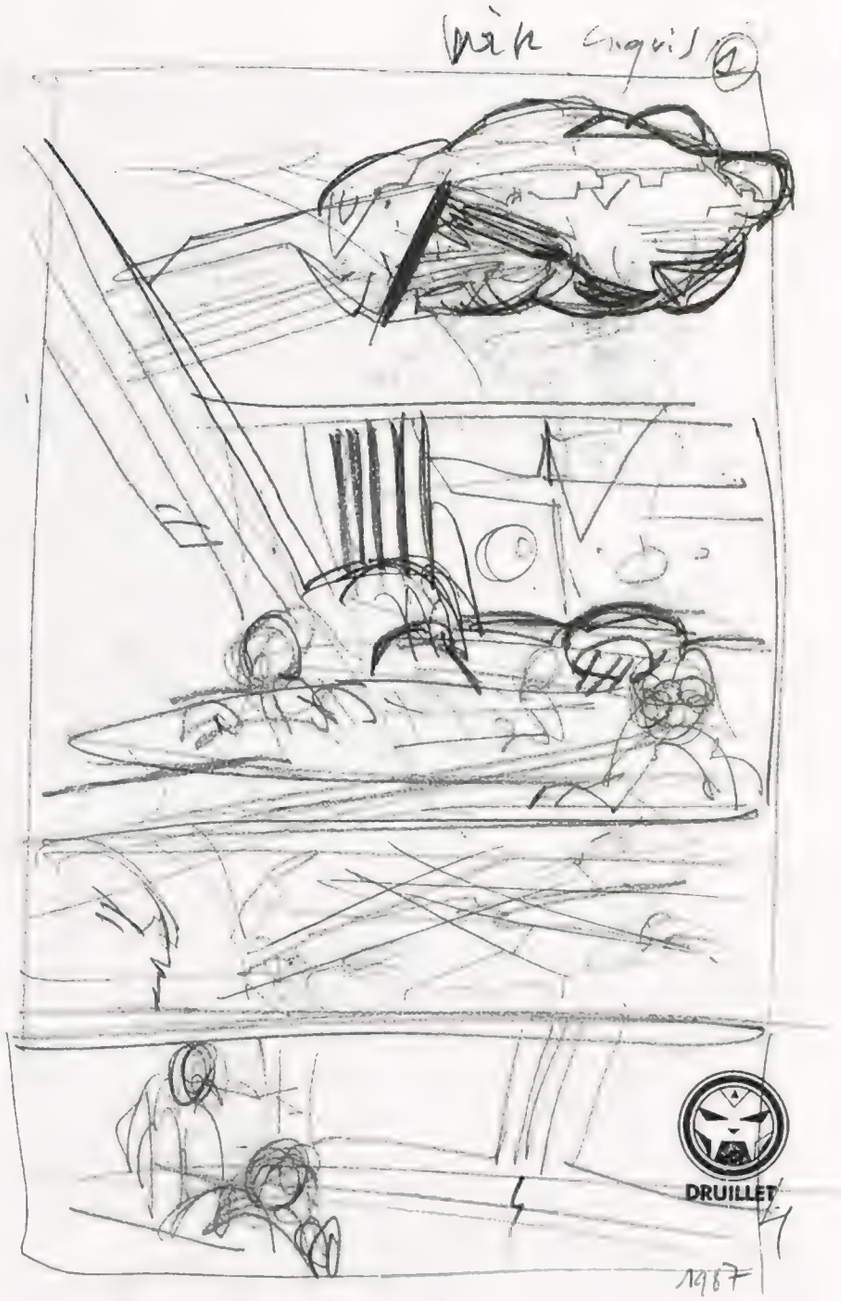
Pour venir à bout de ce projet, j'ai appelé à la rescousse un autre ami scénariste, Benjamin Legrand. J'avais travaillé avec lui sur le projet *Kazhann* et sur les séries



© SEFAM

| Lone Sloane en tenue d'Adam |

télévisées *Bleu l'enfant de la terre* et *Xcalibur*[1], on voulait faire un album ensemble depuis longtemps, et d'autre part il connaît bien la famille Lob. Pour *Delirius 2*, il a imaginé un flash-back qui permettrait d'inclure dans le nouveau scénario les pages déjà réalisées avec Jacques quinze ans auparavant. On n'y apporte que quelques retouches sur les dialogues, qui par endroits ont légèrement vieilli. Il faut dire qu'en travaillant dans le dessin animé pour la télévision, notamment sur *Bleu l'enfant de la terre*, j'ai appris à compacter les dialogues. Déjà à l'époque, je m'autorisais à dire à Jacques, qui se laissait souvent aller à être bavard : « Pourquoi prends-tu dix lignes de texte pour dire quelque chose qui pourrait tenir en deux ? »



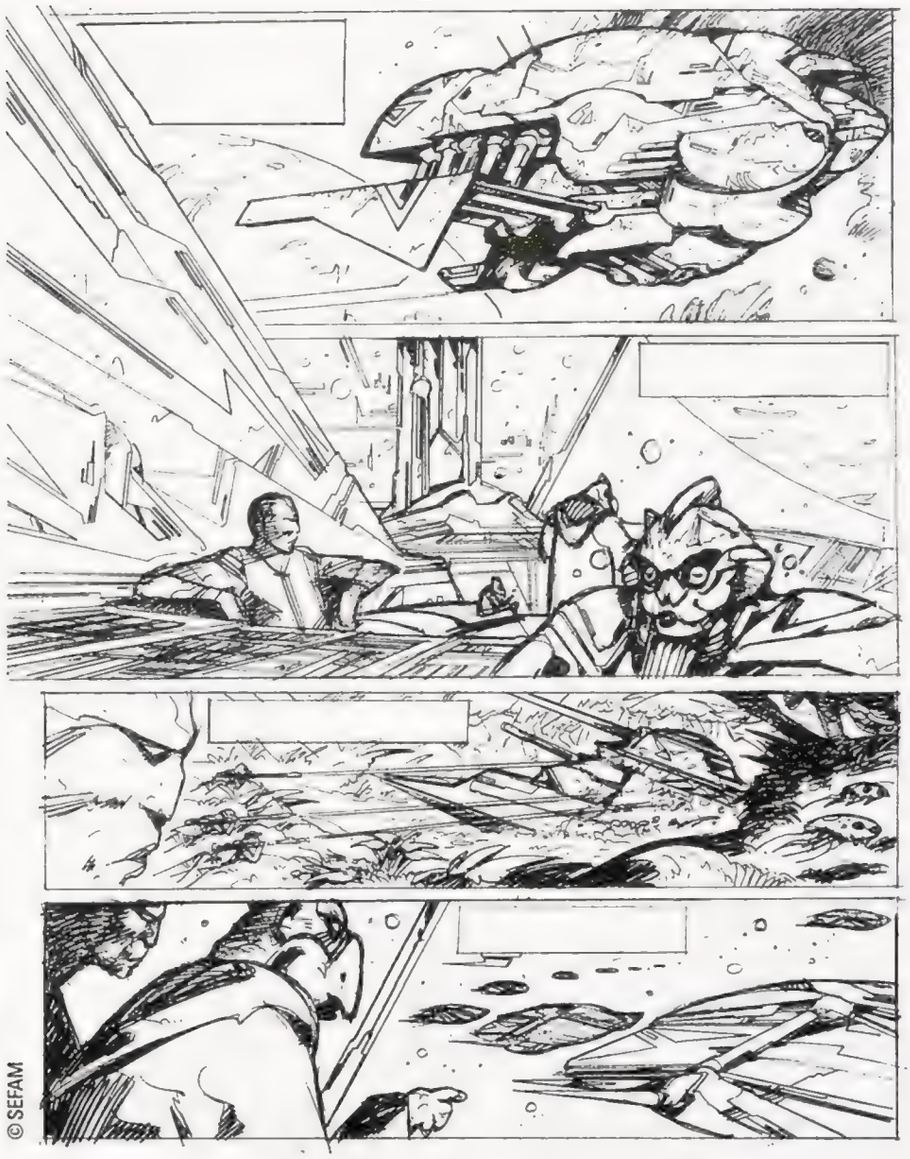
| L'une des 15 planches de *Delirius 2* dessinée du vivant de Lob : croquis préparatoire… |

Où en êtes-vous aujourd'hui ?
A l'heure où nous parlons, j'ai un total de 32 pages réalisées sur 60 prévues, j'ai donc encore un an de travail à peu près, compte tenu de tous les autres travaux que j'ai sur le dos. Pour moi, la bande dessinée est un travail extrêmement lourd, un vrai boulot de bénédictin, d'autant plus que je travaille toujours en très grand format, sur des feuilles de 70 x 90 cm environ. J'espère que l'album paraîtra fin 2007. En même temps devrait paraître un livre d'art sur le travail que j'aurai fait pendant sept ans pour Benjamin Rothschild dans le domaine de la décoration et du design.

Quel est précisément le sujet de Delirius 2 *?*
Lob était contre tous les intégrismes et les abus de la religion. C'est le thème central du deuxième album. En raison des attentats du 11 septembre et de tout ce qui s'est passé depuis, il a pris une actualité encore bien plus forte. Avec Benjamin, nous avons donc forci le trait là-dessus : l'album sera une attaque ouverte contre l'intégrisme, le fanatisme et le terrorisme. Le scénario a été réécrit mais le thème de l'affrontement religieux est resté. Je travaille en ayant constamment les images de l'Irak présentes à l'esprit. D'ailleurs j'ai toujours conçu la science-fiction comme une projection dans le futur de problèmes actuels. Quelquefois des gens me disent que mon travail leur fait peur. Je réponds : « Vous avez regardé le JT hier soir ? C'est cela qui fait peur ! »

On va retrouver Shaan et la Rédemption rouge ?
Naturellement. Le point de départ du récit est que les troupes de l'imperator Shaan gardent le secret sur une sorte de bombe atomique capable de détruire la planète, et les prêtres de la Rédemption rouge sont tenus à l'écart. Shaan, mentionné mais invisible dans le premier *Delirius*, est devenu un personnage de *Chaos*. Il aurait

1 | Benjamin Legrand est également le scénariste de *Tueur de cafards* pour Tardi et de quatre albums illustrés par Rochette, dont *Le Transperceneige* vol. 2 et 3. Il écrit pour le cinéma et la télévision.



© SEFAM

| ... et planche finalisée |

d'ailleurs déjà dû apparaître dans le film *Kazhann*. Pour visualiser l'imperator, je me suis inspiré des séquences finales d'*Apocalypse now* avec le crâne chauve de Brando émergeant de l'ombre... Cette image était exactement ce que Shaan représentait pour moi. Sloane est en quelque sorte son double inversé, en ce sens que Shaan, plus vieux de trois cents ans, incarne la destinée morbide que Sloane se refuse. Le deuxième *Delirius* est un nouvel épisode de leur confrontation.

Qu'est ce qui motive Sloane à retourner sur cette planète où il n'y a guère que la mort qui lui semble promise ?
Il y va parce que la fille de son copain Yearl a été enlevée et est détenue là-bas.

Votre conception de la bande dessinée a-t-elle évolué au cours des trois dernières décennies ?
Il me semble que je trace toujours le même sillon, je suis toujours dans la mise à scène à grand spectacle, et je veux que *Delirius 2* soit une sorte de *Ben Hur* de la science-fiction ! Je me défie de certains trucs d'artisan chevronné qui pourraient devenir des tics, et je me heurte comme toujours au problème des anatomies, qui n'ont jamais été mon fort. Quand je fais de la bande dessinée, je suis entre la souffrance et le plaisir. Malheureusement la très lourde opération que j'ai subie en décembre 2005 m'a considérablement affaibli. J'ai moins la pêche, mais ça va revenir petit à petit...

Vous ferez les couleurs vous-même ?
Non, je fais travailler un excellent coloriste, Jean-Paul Fernandez, en lui donnant un cahier des charges à respecter. Je repasse sur les planches après lui, et ensuite on bascule le tout sur Photoshop pour introduire certains effets spéciaux.

Vous aviez annoncé (et, je crois, signé avec votre éditeur) un autre projet de bande dessinée avant de reprendre Delirius...
Oui, un album intitulé *Babel*, que je ferai avec Serge Lehman. C'est une histoire originale, dont Sloane est le héros. Serge est un écrivain de science-fiction qui a un imaginaire débridé et qui m'a fait un scénario prodigieux, façon *Nom de la rose* : l'écriture est dépositaire de toutes les connaissances, et quelqu'un veut l'empêcher d'exister, de se répandre. Je voulais le dessiner, mais j'ai sauté sur *Delirius* quand le fait de terminer ce projet s'est imposé à moi comme une nécessité impérative. Pour *Babel*, on verra ensuite... Serge Lehman a aussi le projet d'écrire un court roman sur l'enfance et les années de formation de Sloane.

Nous sommes interrompus par l'arrivée de Benjamin Legrand, qui aurait dû être des nôtres depuis le début de l'entretien, mais qui a été retardé par le retard du TGV dans lequel il remontait de Marseille. Le temps de déboucher une petite bière et la conversation reprend avec lui pour quelques utlimes précisions…

Jusqu'ici, l'écriture de scénarios de bande dessinée n'a été pour vous qu'une activité intermittente…
Benjamin Legrand : Oui, mais j'aime beaucoup ça, la bande dessinée… Je ne fais pas vraiment partie de ce milieu mais j'ai eu la chance de travailler avec des très grands. Cet album en particulier est une belle histoire, qui me tient particulièrement à cœur parce que c'est Philippe et parce qu'elle avait commencé à être écrite par Jacques Lob, qui n'était pas n'importe qui pour moi. Je l'ai bien connu. A l'époque où il s'occupait des hors série de *l'Echo des savanes*, j'avais écrit une nouvelle pour un "Spécial New York". Puis, au moment où j'écrivais *Tueur de cafards* avec Tardi, lui faisait *Le Transperceneige* avec Rochette. J'ai ensuite enchaîné avec Rochette sur le *Requiem blanc*… Un jour je rencontre Jacques dans la rue, et il me dit : « Il y a des types qui veulent faire un film à partir du *Transperceneige* et qui me demandent d'écrire l'adaptation. Je n'en ai pas envie ; tu ne voudrais pas le faire ? » Je me suis exécuté, et le film ne s'est jamais fait, comme il est fréquent dans le cinéma. Par parenthèse, les droits ont à nouveau été achetés récemment, Casterman les a vendus au jeune réalisateur coréen Bong Joon-ho, à qui l'on doit *Memories of Murder*, sorti en 2003…

Après la mort de Lob, comment aviez-vous été amené à donner une suite au Transperceneige *?*
C'est Rochette qui m'avait appelé pour que j'invente une suite. Je lui ai fait observer que les personnages étaient tous morts à la fin de l'histoire et il m'a dit : « Tu te démerdes ». C'est ainsi que je suis parti sur l'idée d'un deuxième train. Ça me faisait plaisir de bosser sur les traces de Jacques, que je tiens pour l'un des plus grands scénaristes de l'histoire de la BD… Et voilà que je remets ça avec *Delirius* ! Quand Philippe m'a montré les quinze planches existantes, j'ai dit : « Ton copain Alexandre a raison, on ne peut pas laisser dormir ça, c'est formidable, il faut en faire quelque chose… »

Comment vous étiez-vous connus, avec Druillet ?
C'était en 1983. Tardi m'a signalé que Druillet cherchait un scénariste pour ses projets cinématographiques, je n'ai fait ni une ni deux, je suis allé le voir. C'était un des dessinateurs dont la lecture avait marqué ma jeunesse. J'arrive chez Philippe assez intimidé, et il me dit : « Tu aimes le tennis ? » On s'est collés devant la télévision et on a regardé la victoire de Noah à Roland-Garros !

Quelle fut la raison de l'échec du film en images de synthèse sur lequel vous aviez travaillé ensemble ?
Le producteur a tout simplement fait faillite. Tout s'est arrêté du jour au lendemain. On a fait ensuite *Bleu l'enfant de la terre* qui, du point de vue de la production (il s'agissait de la société IDDH, basée à Angoulême), a également été une catastrophe totale. Mais toutes ces expériences nous ont donné l'habitude de travailler ensemble, ce qui est très utile aujourd'hui.

Pour terminer, j'aimerais entendre votre version de l'histoire qui sera contée dans Delirius 2*…?*
C'est l'Empire contre les fanatiques, et au milieu il y a les « vraies personnes », qui subissent des deux côtés et qui essaient de rendre les coups… Le scénario est construit de telle façon que le lecteur se demande qui manipule qui : est-ce que c'est l'Empire qui manipule les fanatiques, ou est-ce que c'est le contraire…?

Philippe Druillet : Quand tu manipules les gens, ça se retourne souvent contre toi. C'est exactement ce qui s'est passé avec les Etats-Unis et Ben Laden. Et c'est pour ça que nous sommes en guerre depuis le 11 septembre et que la planète est à feu et à sang. Je crains donc que le thème de *Delirius 2* ne soit de plus en plus d'actualité. ■

Propos recueillis le 2 octobre 2006 par Thierry Groensteen.

© SEFAM

| L'une des planches de *Delirius 2* scénarisées par Benjamin Legrand |

Copr. 1939, King Features Syndicate, Inc. World rights reserved

Questions de mise en page

Trois formes de pages 20
Thierry Smolderen

Tendances contemporaines de la mise en page 44
Thierry Groensteen

Planches remarquables de la collection du Musée :
Winsor Mc Cay 32
Alain Saint-Ogan 34
Vaughn Bodé 36
Chris Ware 38
Jean-Claude Mézières 40
Pichard et Lob 52
Guido Crepax 54
François Bourgeon 56

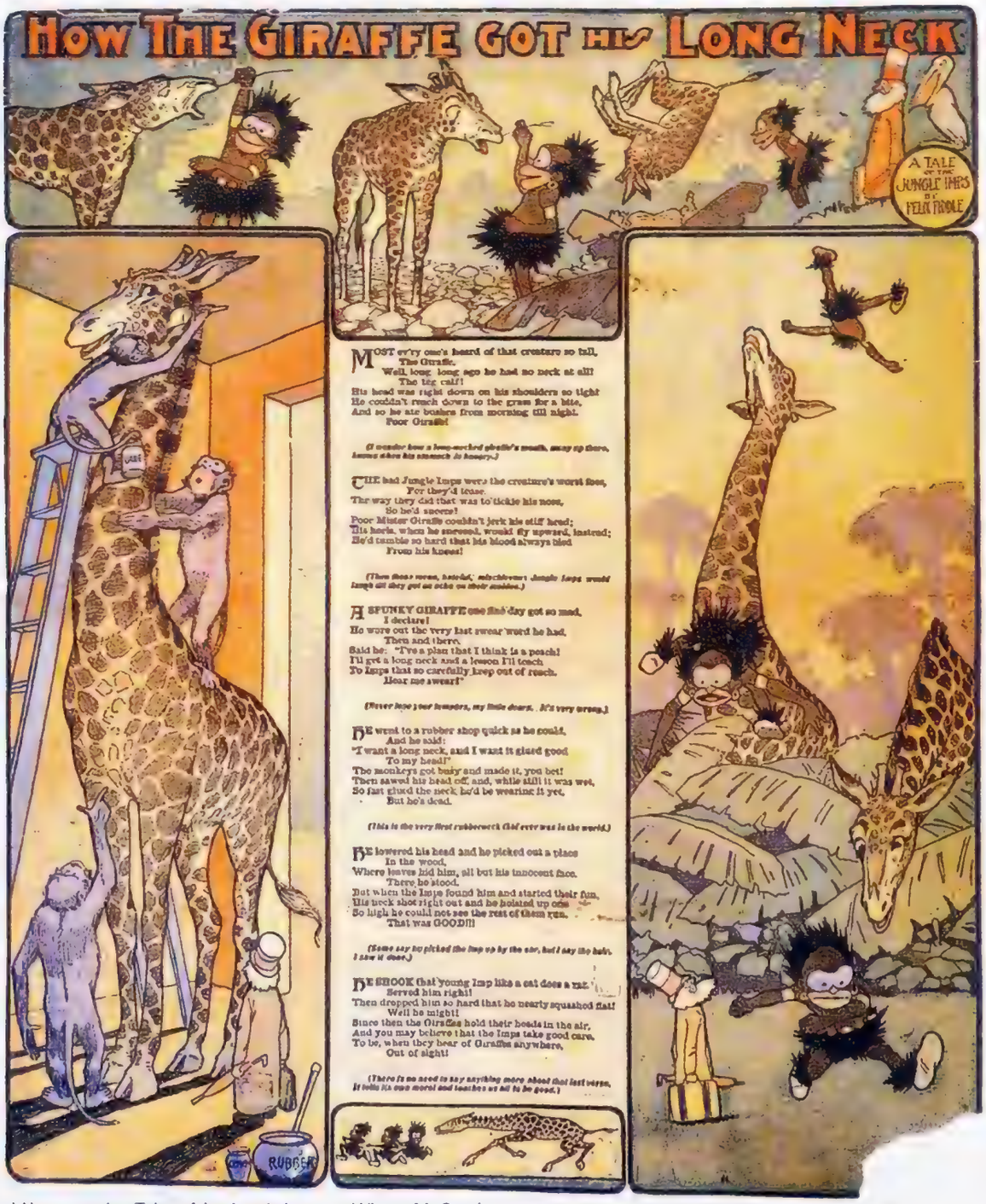
La mise en page de bande dessinée a connu bien des évolutions au cours de son histoire. *Neuvième Art* a choisi d'aborder cette question par les deux bouts : Thierry Smolderen rend compte des formes concurrentes qui pouvaient se rencontrer au début du XX[e] siècle, et Thierry Groensteen esssaie de mettre de l'ordre dans le foisonnement observable au début du siècle suivant. L'équipe en a profité pour sortir des réserves du Musée de la bande dessinée quelques pages témoignant de conceptions typiques ou originales : elles sont ici reproduites d'après les originaux et assorties de quelques commentaires.

| *Krazy Kat*, de George Herriman (1939) |

Trois formes de pages

Thierry Smolderen

En janvier dernier, la Cartoon Research Library de l'Université d'Etat de l'Ohio recevait le coup de fil d'une dame qui cherchait à faire estimer la valeur d'une série de bandes dessinées oubliées dans un coin de son entreprise familiale depuis des décennies. Devant l'insistance de l'interlocutrice, la conservatrice, Lucy Caswell, prit rendez-vous pour le lendemain. Une surprise de taille l'attendait.



| Une page des *Tales of the Jungle Imps* par Winsor McCay |

Le carton qu'on lui amenait contenait un vrai trésor : un paquet de planches originales, coloriées à la main par l'auteur, des *Tales of the Jungle Imps*, la première série de Winsor McCay, dessinée entre 1900 et 1903 pour le *Cincinnati Enquirer*, journal de l'Ohio où le père de *Little Nemo* avait fait ses débuts dans la presse.

Une grosse partie de l'œuvre de McCay a été rééditée, mais ses quarante-trois *Histoires des Lutins de la Jungle* illustrant des poèmes humoristiques d'un certain Felix Iddle sont relativement inaccessibles et mal connus du public. Le fait que la série ne corresponde pas exactement à la définition actuelle de la bande dessinée contribue certainement à ce statut marginal.

Les *Jungle Imps* de McCay nous renvoient pourtant à un « chaînon manquant » de l'histoire de la mise en page de la bande dessinée, les ballades ou poèmes « enluminés », un genre issu du bouillonnement romantique qui agitait le monde européen du livre et des magazines illustrés dans les années 1830 et suivantes. Une synthèse fulgurante s'opérera d'ailleurs dans l'œuvre de McCay entre cette forme de mise en page et l'autre courant dominant, inspiré par les chronophotographies de Muybridge et caractérisé par son *Petit Sammy éternue* (1904), les deux se conjuguant pour donner *Little Nemo* en 1905. Aujourd'hui encore, ces pôles historiques contribuent à dynamiser la palette des solutions plastiques existantes et restent très perceptibles, notamment, dans le travail de mise en page de Chris Ware.

Forme baroque

Les *Jungle Imps* de McCay font partie d'un continent pratiquement inexploré par les historiens de la bande dessinée, un genre marginalisé par nos catégories actuelles qui ne le reconnaissent pas comme pertinent pour l'histoire du 9e art. Ce cloisonnement n'existait pas à l'époque où a commencé McCay. En témoigne l'extrême mobilité de dessinateurs comme Peter Newell, Palmer Cox, F.B. Opper, R.F. Outcault, capables de passer d'une forme à l'autre, presque insensiblement. En réalité, toutes les manières de raconter en images sont regroupées, vers 1900, sous l'ombrelle d'une seule catégorie triomphante, le *Supplément illustré en couleur du Dimanche*, support qui révolutionnait l'économie du *mass média* dominant de l'époque (la presse quotidienne). Dans ces suppléments, les bandes dessinées (au sens actuel du terme) se partageaient le terrain avec des poèmes, des comptines et bien sûr, divers récits et articles richement illustrés de dessins ou de photos, et faisant l'objet de mises en page très inventives. Il est probable que ni le public, ni les dessinateurs ne percevaient de différence formelle essentielle entre ces genres qui comptaient de nombreuses formes intermédiaires [1].

Les compositions des *Jungle Imps* de McCay semblent aspirer à une sorte de monumentalité : souvent construites autour d'un axe central, elles inventent mille et une ruses pour préserver la symétrie apparente d'un dispositif architectural que la logique narrative force le dessinateur à briser discrètement. Tout en participant de l'Art Nouveau, ce type d'organisation rappelle aussi une certaine tradition de l'estampe et en particulier des ballades illustrées de l'époque baroque. Outre l'illustration de poèmes, comptines ou ballades, les dessinateurs américains et européens s'y réfèrent tantôt pour soutenir de véritables histoires séquentielles, comme dans les pages que composaient les dessinateurs français (souvent issus du groupe du *Chat Noir*) pour l'imprimerie Quantin, tantôt pour regrouper une série de *cartoons* autour d'un même thème (voir, par exemple, F.B. Opper dans le *Puck* des années 1890, ou Lyonel Feininger dans *Lustige Blätter*).

Entre ces deux pôles extrêmes – séquence narrative ou déclinaison thématique –, les ballades et poèmes illustrés occupent une position médiane qui leur a sans doute permis de « contaminer » des genres aussi opposés. Le but d'une ballade n'est pas exactement de rapporter une anecdote spécifique sur le mode du « fait divers » inédit, ni de décliner un thème sous plusieurs de ses aspects ; à travers cette métaphore archaïsante (l'allusion aux compositions de l'époque baroque), ce qui est visé, c'est plutôt le ton de la transmission orale, de l'histoire mille fois répétée qui renvoie à des événements quasi-mythiques, issus de l'imaginaire collectif. Dans les suppléments en couleur des journaux américains, cette connotation participe de toute une culture (joyeusement chamarrée) de l'enfance, du jouet et des fêtes religieuses, et tend à concevoir l'image comme une heureuse *distraction* vis à vis du texte.

1 | C'est ce genre d'écart qui rend illusoire, à mon sens, toute tentative de relater de manière intelligible une histoire de la *bande dessinée* qui se limiterait au sens strict du médium, tel que l'entendent les théoriciens défendant une définition essentialiste (je pense bien évidemment à McCloud au premier chef).

Forme romantique :
enluminure, grouillement, contour

De fait, l'allusion graphique aux compositions baroques dans les journaux de 1900 n'est qu'une évolution tardive du modèle (tout aussi archaïsant) qui a dominé un peu partout le versant populaire et enfantin de l'illustration romantique depuis les années 1830 : celui de l'enluminure médiévale, d'abord affirmé en Allemagne dans différents recueils de contes et de ballades illustrés [2], puis très vite exporté, au milieu du siècle, en Angleterre, en France et aux Etats-Unis. Là encore, il s'agissait de suggérer (sur un mode plus ou moins parodique, selon les dessinateurs et les sujets), un certain *ton*, celui des ballades à l'ancienne et de

| *Lord Bateman* par Cruikshank |

cette fantaisie débridée des enlumineurs médiévaux, qui pousse dans les marges comme de la mauvaise herbe, chaque fois qu'on lui en laisse l'occasion.

Un exemple typique de cette tendance, en Angleterre, *The Loving Ballad of Lord Bateman* (1839), dessiné par le plus grand illustrateur anglais du XIX[e] siècle, George Cruikshank, est particulièrement intéressant [3]. Ce petit livre démontre à quel point le courant des histoires en estampes, impulsé par Töpffer, rejoint *organiquement* celui du « renouveau gothique » parti d'Allemagne, soulignant l'intrication historique des différentes formes de narration en images auxquelles participèrent des illustrateurs et romanciers majeurs de l'époque.

Basés sur une chanson traditionnelle que le fantasque Cruikshank aimait à entonner chaque fois qu'il avait un verre dans le nez (ou des enfants à distraire), les couplets de cette *Ballade* furent peaufinés par William M. Thackeray, qui, avant de devenir l'un des plus grands écrivains anglais du siècle (il est l'auteur de *Vanity Fair* et de *Barry Lyndon*), faisait la pige dans les différentes publications illustrées par son ami « Cruik » ; les notes explicatives fantaisistes qui commentent la ballade sont, plus que probablement, de la plume de Charles Dickens.

Or, 1839 est aussi l'année où Töpffer, voyant ses œuvres piratées avec succès à Paris, réédite dans la capitale française quelques-uns de ses albums, qui commencent à faire grand bruit. Ce qu'on sait moins, c'est que Thackeray lui-même se trouvait dix ans auparavant à Weimar, dans l'entourage de Goethe, au moment même où un ami de Töpffer présentait au grand homme les premiers manuscrits (encore inédits) dessinés par l'auteur genevois [4]. S'il n'a pas publié d'histoires de ce genre, Thackeray, à dater de ce séjour et de cette rencontre, a fréquemment dessiné, pour amuser ses enfants, de véritables bandes töpfférienes qui parodient le ton et le sujet des ballades à l'ancienne.

Cette coïncidence étonnante nous autorise à penser que le *Lord Bateman* de Cruikshank, Thackeray et Dickens constitue bien l'un des premiers exemples de déclinaison « archaïsante » du modèle töpfferien, au moment même où ce modèle épate le (petit) monde de l'illustration européenne.

Etonnamment moderne à nos yeux, le style graphique adopté par Cruikshank pour son *Lord Bateman* rappelle celui qu'avait introduit en Europe le sculpteur anglais John Flaxman à la fin du XVIII[e] siècle. Définie par l'utilisation exclusive du trait de contour, cette solution graphique s'inspire de la simplicité classique des vases grecs et connaît un grand succès en Allemagne au début du siècle.

2 | *Cf.* Buchanan-Brown, J., *Early Victorian Illustrated Books*, The British Library and Oak Knoll Press, 2005.

3 | L'histoire est visible sur le site Coconino Classics, accès direct par l'adresse : www.george-cruikshank.com

4 | Les éléments qui m'ont permis d'établir la présence de Thackeray à Weimar au moment où Goethe découvrait les histoires de Töpffer, et d'en déduire l'origine töpfferienne des nombreuses « bandes dessinées » privées de Thackeray, sont relatés en détail dans mon article : « Thackeray and Töpffer : The Weimar Connection », *International Journal of Comic Art*, Vol. 7, n°2, Fall/Winter 2005.

C'est dans ce même style, très apprécié par Goethe, qu'on a illustré, en 1830, sa version de la légende du Faust.
Prototype (et véritable ancêtre) de la *ligne claire* moderne, le « dessin de contour » réapparaît donc en Angleterre dans différents recueils de ballades et de contes, qui, comme le *Lord Bateman* de Cruikshank et Thackeray, sont influencés par la production allemande. Les mêmes ouvrages vont propager le goût des illustrateurs d'Outre-Rhin pour les mises en pages grouillantes et fluides issues de l'enluminure médiévale.
Autre futur géant de l'illustration anglaise et autre maillon fondamental dans la postérité du genre inventé par Töpffer, le jeune Richard Doyle, sera particulièrement sensible au modèle allemand. Il débute sa carrière dans le magazine humoristique anglais *Punch* en réalisant des pages de titre influencées par les illustrateurs des principaux recueils romantiques venus d'Outre-Rhin – *Lieder und Bilder* (1838), *Nibelungenlied* (1840)… –, en particulier les foisonnants J.B. Sonderland, T. von Oer et Ludwig Richter. Or, c'est aussi dans *Punch* qu'il publiera à partir de 1850 l'une des séries töpfférienne les plus influentes du XIX[e] siècle : les aventures de *Brown, John and Robinson*.
Le fait qu'un petit nombre d'acteurs influents, comme Thackeray, Cruikshank et Doyle, se retrouvent à la fois sur le terrain des histoires en images töpfférienne et sur celui du « *revival* gothique » venu d'Allemagne, souligne la proximité historique du genre inventé par Töpffer et de celui des ballades et poèmes « enluminés » : les mêmes illustrateurs passent insensiblement de l'un à l'autre, explorant leurs possibles croisements et l'espace des solutions intermédiaires qu'ils génèrent.

Formes antinomiques : J. McLenan et F. Bellew

Cette contiguïté est particulièrement évidente dans les bandes que publie depuis les années 1850, aux Etats-Unis, le magazine *Harper's New Monthly*, véritable institution dont les recueils annuels trônent dans toutes les bibliothèques publiques américaines. Tous les gosses le savent, les illustrations comiques du *Harper's* se retrouvent à la fin du magazine, sur une page (recto verso) située juste avant la dernière section, consacrée aux gravures de mode. Pendant ses premières années d'existence, l'éditeur de *Harper's* se contente de rassembler en vrac, sur la même page, plusieurs *cartoons* comiques, généralement issus de

| Richard Doyle dans *Punch's Almanack for 1850* |

Punch, l'incontournable magazine satirique anglais. Mais à la fin des années 1850, deux signatures, celles de John McLenan (1827-1865) et de Frank Bellew (1828-1888), vont apparaître au sommaire et offrir une vitrine de choix aux histoires en images.
McLenan, dessinateur américain, raconte les mésaventures d'un certain *Mr Slim*, sur le modèle de *Brown, John and Robinson*. Du point de vue de la mise en page, ces aventures s'inscrivent dans une mise en page régulière, un *gaufrier* typique de la publication en revue des bandes dessinées d'inspiration töpfferienne, suivant le modèle initié par Cham, en France, lors de l'adaptation de *Monsieur Cryptogamme* pour *L'Illustration*. Aux yeux des lecteurs du XX[e] et du XXI[e] siècle, ce gaufrier évoque irrésistiblement celui de la bande dessinée générique moderne. Par contre, la mise en page des histoires proposées par l'autre dessinateur du *Harper's*, Frank Bellew, s'en écarte radicalement pour faire référence aux mises en page « gothiques » des recueils de ballades et de contes allemands évoqués plus haut.

Comparé aux compositions archaïsantes de Bellew, il est difficile de ne pas juger le gaufrier de McLenan plus « moderne », plus proche de l'essence séquentielle de la bande dessinée, mais je pense que cette impression est

| Le gaufrier de John McLenan |

trompeuse. Pour l'œil de l'époque, la mise en page très « BD » de McLenan représente une solution par défaut, neutre du point de vue du *ton*, car purement utilitaire : c'est simplement la manière la plus simple d'ordonner des images différentes sur une même page. Si Cham l'a utilisée pour adapter Töpffer au format magazine (et à la gravure sur bois), il l'emploie aussi, très systématiquement, pour rassembler divers *cartoons* sans relation particulière dans ses recueils de caricature, procédé qui ne viendrait sans doute jamais à l'esprit d'un graphiste du XX^e^ siècle, pour qui ce type de gaufrier suggère irrésistiblement une lecture de type *bande dessinée*.

Par ailleurs, l'humour des bandes de McLenan, la silhouette sèche et maigre de son personnage (le bien nommé *Mr Slim*) connote, au-delà de l'évidente référence à Töpffer, un esprit très marqué par le comique du XVIII^e^, un *ton* qui renvoie, en dernière analyse, aux voyages du *Dr Syntax* de Rowlandson et aux satires de William Hogarth. Tout au contraire, le *Master Charley* de Bellew, dessiné dans un style « joufflu », proche de Ludwig Richter, emmenait le lecteur sur un terrain beaucoup plus moderne : un nouveau domaine ancré dans l'imaginaire enfantin, pétillant de fantaisie, et typique des nouveaux maîtres allemands de l'illustration.

La forme disparue : Wilhelm Busch

Cette constatation paradoxale soulève une question : *qu'est-ce qui caractérise, au niveau plastique, le genre inventé par Töpffer, une fois abandonnée la disposition en strip des albums oblong originaux ?*

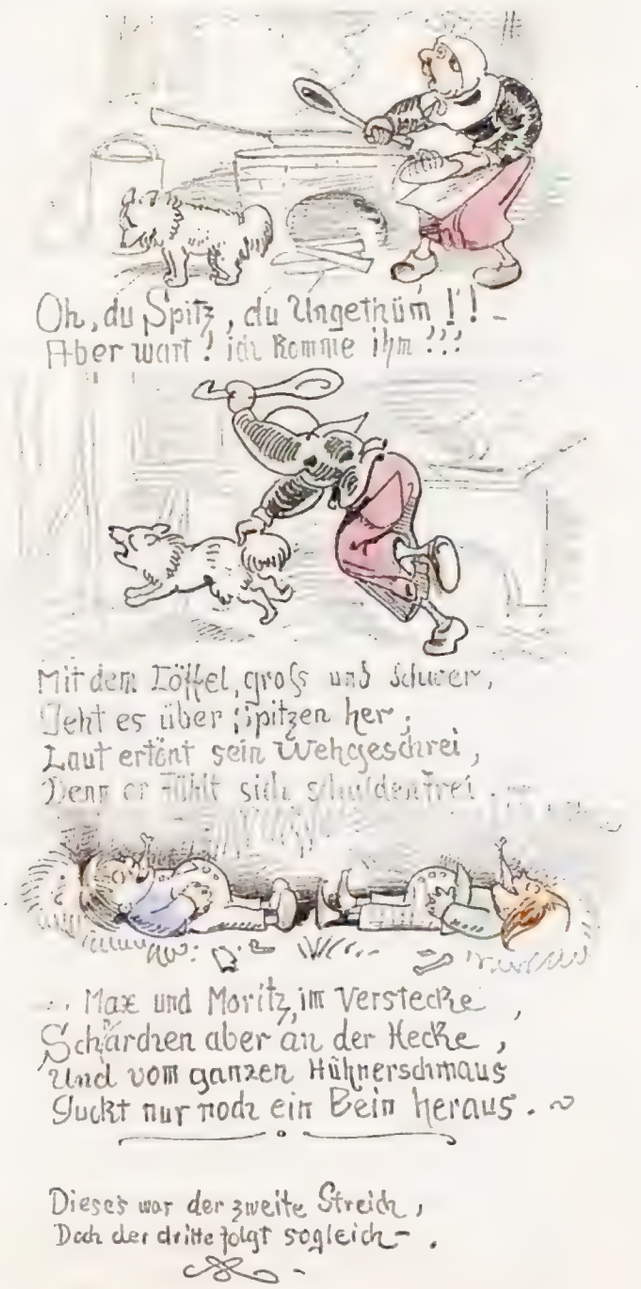
Certainement pas le gaufrier à la Cham – le choix qui ressemble le plus à une bande dessinée moderne – en fait, une solution passe-partout et plutôt *cheap*, utilisée (essentiellement) dans la presse pour rassembler des images (séquentielles ou non) dans une même page. Pas davantage les compositions gothiques venues de l'école alle-

| Une composition de Frank Bellew |

mande, qui peuvent aussi bien décliner des variations sur un même thème qu'illustrer une chanson ou un conte, ou éventuellement, comme chez Bellew, fonctionner sur le mode de la séquence narrative. La conclusion étonnante à laquelle on arrive alors, et qui se confirme à la lecture des histoires dessinées par Gustave Doré dans le *Journal pour Rire* ou par Wilhelm Busch dans le *Fliegende Blätter*, c'est que, sorties du modèle töpfférien de l'album oblong, les histoires en images publiées par la presse adoptent toutes sortes de solutions intermédiaires et peu spécifiques qui, du point de vue de la mise en page, les rendent difficiles, sinon impossibles à distinguer formellement de textes et poèmes illustrés ou des catalogues d'images indépendantes.

En d'autres termes, dans l'extraordinaire culture de l'image qui se développe dans la presse illustrée dès les années 1820-1830, le genre inventé par Töpffer tendra, à partir des années 1850, à se diluer, presque irrésistiblement, dans l'immense variété des solutions graphiques disponibles. Sur le plan de la mise en page, tellement important pour *notre* conception du média, il n'a pratiquement pas d'identité spécifique, pas de *gestalt* reconnaissable. C'est d'ailleurs assez logique, puisque la gravure sur bois, qui a permis le développement de la presse illustrée, est typiquement « modulaire », chaque image fonctionnant comme un bloc indépendant, ce qui autorise toute sortes de reconfigurations spatiales des images entre elles et du texte qui les accompagne.

L'Allemand Wilhelm Busch, qui va relancer la vogue des histoires en images à la fin du XIX[e] siècle, donne un parfait exemple de ce caractère flottant de la mise en page à l'époque : au xylograveur, il soumet des vignettes (sans cadre) qui s'intègrent au texte dans les deux colonnes étroites du magazine *Fligende Blätter* ; elles seront regroupées sur un même feuillet pour la publication en planches séparées, puis agencées par deux ou quatre pour la publication en album. Par contre, les titres, le style graphique, le ton que le père de *Max und Moritz* adopte pour conter ses fables versifiées renvoient clairement à l'école « gothique » allemande, en particulier à Ludwig Richter, dont il reprend, comme l'avait fait Bellew dans *Harper's*, la ligne claire, le style gentiment joufflu et les ornementations archaïsantes qui tendent à grimper dans les marges comme les vignes des enluminures médiévales. Cela dit, ce type de *design* est depuis longtemps devenu international, et Busch ne fait qu'y participer. A partir des années 1880, on en retrouve mille et une variations dans les magazines américains pour enfants comme *St Nicholas*, où récits, poèmes, ballades et contes illustrés exploitent la veine festive, ludique et



| Un manuscrit original de Busch |

féerique venue d'Allemagne. La même approche continuera tout naturellement à s'épanouir dans les suppléments en couleur des grands journaux américains ; dès 1890, leurs mises en page mélangent allègrement les références baroques, médiévales et Art Nouveau. C'est très

| Un bois gravé de Ludwig Richter (*Deutsches Balladenbuch*, 1852) |

précisément sur ce terrain qu'on retrouve Winsor McCay à ses débuts dans le *Cincinnati Enquirer*, quand il illustre les poèmes des *Jungle Imps*.

Forme burlesque

Mais il est une autre facette de l'art de Wilhelm Busch qui va suivre sa propre trajectoire, se propager comme une traînée de poudre et déclencher une révolution parallèle, à laquelle McCay se ralliera dès qu'il quittera Cincinnati pour faire carrière à New York.

Malgré ses archaïsmes volontaires, l'œuvre de Busch est parfaitement en prise sur son temps : certaines de ses histoires ressemblent davantage à des faits-divers insolites qu'à des contes traditionnels, mais surtout, ses fables animalières développent une véritable dimension de *slapstick*, assez peu exploitée par les dessinateurs depuis Töpffer. Dans ce genre, l'histoire type met en scène des animaux (parfois opposés aux humains) et retrace en quelques dessins l'enchaînement rapide d'actions corporelles catastrophiques.

Busch aura beau composer de nombreux récits en images beaucoup plus ambitieux sur le plan littéraire, c'est ce sous-genre, sans doute plus exportable car pétri de burlesque visuel, qui va bientôt coloniser la « niche écologique » traditionnellement réservée aux histoires en images dans les magazines américains grand public comme le *Harper's* ou le *Scribner's*. A la fin des années 1870, quelque part entre les « fonds de tiroir » de l'éditeur et les pages de mode, les lecteurs du *Harper's* voient réapparaître, après une longue éclipse (sans doute due à la guerre civile), des histoires en images qui leurs rappellent certainement celles de Bellew et de McLenan publiées vingt ans plus tôt, mais dont le caractère de pantomime burlesque et animalière trahit clairement l'influence de Busch. Un auteur va très vite se distinguer dans ce domaine, et amener l'élément déterminant dans la nouvelle direction que prendra le médium au tournant du siècle, l'élément qui va lui donner pour longtemps la *clé* de son identité visuelle.

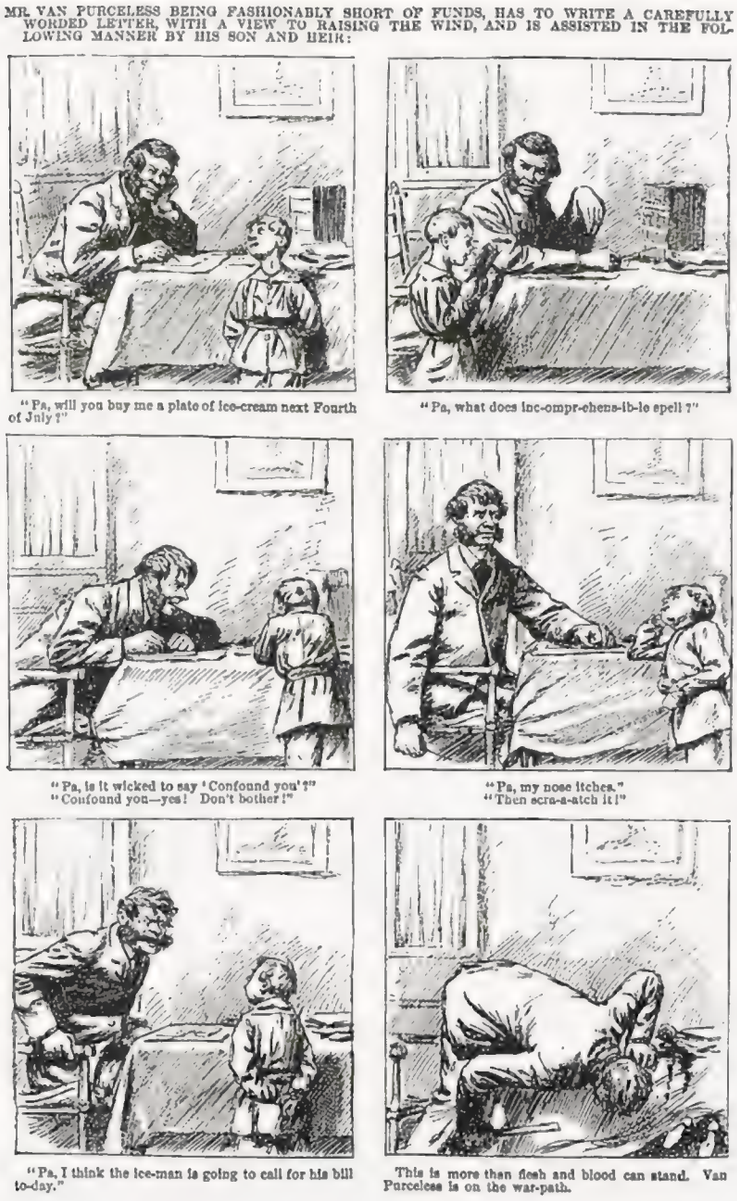
Forme muybridgienne : A.B. Frost[5]

Tout commence vers 1878-79, dans la classe du peintre Thomas Eakins que l'illustrateur Arthur Burdett Frost fréquente à l'Académie de Pennsylvanie, pour parfaire son éducation artistique. Fasciné par tout ce que la photographie peut apporter à la peinture, Eakins s'intéresse vivement aux publications chronophotographiques d'Eadweard Muybridge sur l'analyse du mouvement décomposé en phases instantanées. Il ne fait aucun doute que le petit groupe d'étudiants, qui compte dans ses rangs A.B. Frost et son épouse, est pénétré par les enjeux artistiques de cette nouvelle discipline.

Parmi les premiers comics publiés par Frost dans le magazine *Harper's New Monthly* au début des années 1880, certains témoignent clairement de l'influence muybridgienne ; ils introduisent d'entrée de jeu une nouvelle façon de raconter en images, qui insiste sur la répétition exacte des cadrages de chaque image et s'intéresse à l'intervalle de temps entre les vignettes. Frost définit là un nouveau terrain d'exploration graphique, celui des transformations dynamiques qui s'opèrent entre deux images au cadre identique. A temps de transition égal, les déformations gestuelles et faciales plus ou moins accentuées et rapides permettent de reconstituer mentalement la vraie cinématique de l'action. Le dispositif mis en place devient une animation virtuelle.

Sur ce principe, qui transforme radicalement le sens du gaufrier d'images traditionnel (dont nous avons vu qu'il ne représentait qu'une compilation neutre, sans connotation

5 | Voir ma préface dans : *L'Anthologie A.B. Frost*, éditions de l'An 2, 2003. Cette problématique est développée et amplement illustrée sur le site www.ab-frost.com dans mon article « A.B. Frost, les premiers comics et la dimension photographique », dont cette partie du texte est extraite.



| Une page muybridgienne de Frost |

particulière), Frost va construire un nouvel espace de créativité et d'invention, une véritable poétique du rythme du récit en images. Ces planches-là assument pleinement le caractère mécanique des séquences de Muybridge que les lecteurs de magazines connaissent bien, car quantité d'expériences chronophotographiques sont présentées au public dans les mêmes pages, à l'époque. Mais c'est surtout à la fin des années 1890, au moment où l'Amérique se passionne pour le kinétoscope d'Edison, que le dispositif commence à prendre tout son sens.

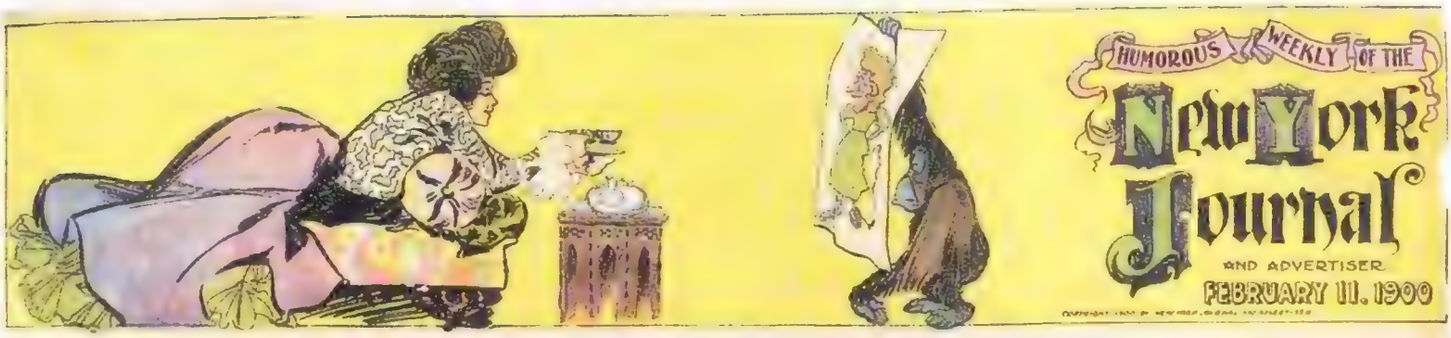
Une planche de F.B. Opper, sous-titrée *A Kinetoscopic Study of Human Nature* (1900 ; voir page suivante), est parfaitement représentative de la synthèse qui s'opère alors entre les premières incursions « chronographiques » d'A.B. Frost et l'émergence spectaculaire des technologies audiovisuelles à la fin du siècle. Quand il la dessine, Opper se souvient manifestement de la première séquence muybridgienne d'A.B. Frost, publiée en janvier 1879 dans le *Harper's New Monthly*. La différence principale réside dans l'impact qu'apporte la couleur au principe strictement répétitif sur lequel repose la composition. Cette formule plastique va se répandre très rapidement et devenir la *trademark* des comics. Une nouvelle *gestalt* est née, immédiatement reconnaissable, qui fait prendre un sacré coup de vieux aux enluminures jubilatoires qui se retrouvent partout ailleurs.

Forme kinétoscopique :
Petit Sammy éternue

Au début des années 1900, nombre de dessinateurs américains se mettent alors à composer leurs *comic strips* en s'appuyant sur la répétition plaisante de motifs aux couleurs chatoyantes, d'où résultent des rythmes attrayants qui rappellent aussi bien la peinture égyptienne que les *patterns* de papier peint. Il s'agit bien sûr du gaufrier répétitif de Frost, dérivé des planches photographiques de Muybridge, à ceci près que dans les suppléments du dimanche, l'effet plastique de la répétition se trouve considérablement renforcé par l'apport de couleurs vibrantes.

La virtuosité de McCay va trouver matière à s'exprimer en ce domaine. Très vite après son arrivée à New York, il s'impose comme l'héritier le plus visible du travail d'A.B. Frost en créant une série rigoureusement muybridgienne, *Little Sammy Sneeze*. Il a compris qu'à l'aube du siècle de la communication de masse, il fallait considérer le *comic strip* comme une technologie de pointe, en prise sur ce qui se jouait, à l'époque, dans le domaine de l'image photographique et cinématographique. En 1894, le *Harper's Weekly* avait publié un article amusant sur le kinétoscope d'Edison, dans lequel l'inventeur présentait pour la première fois sa décomposition d'un éternuement. Créé dix ans plus tard, le *Petit Sammy* semble sortir tout droit de cette célèbre expérience : chaque épisode décompose en six phases parfaitement kinétoscopiques l'éternuement d'un petit garçon nommé Sammy.

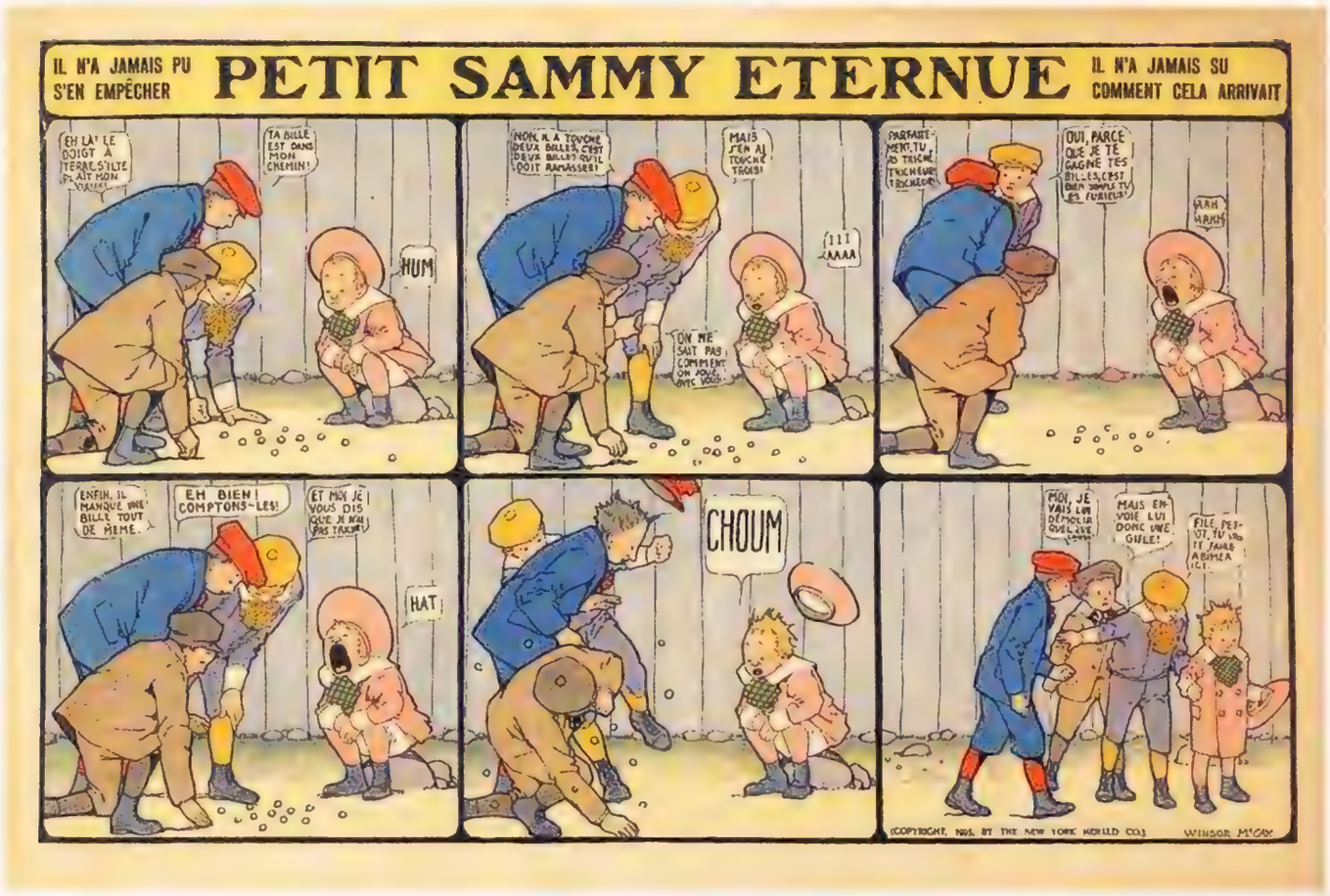
La répétition hypnotique du même plan permet à McCay d'installer un *beat* régulier dans la lecture de la page, avec de minuscules changements de la case 1 à la case 4, juste avant de déclencher – ATCHOO ! – l'explosion de l'éternuement



HUMOROUS WEEKLY OF THE
New York Journal
AND ADVERTISER
FEBRUARY 11, 1900

ONLY A COMIC VALENTINE

A Kinetoscopic Study of Human Nature.



| *Little Sammy Sneeze*, par Winsor McCay |

et son imprévisible résultat, fonctionnement en vérité très similaire à celui d'une histoire de Frost publiée en janvier 1880.

Pour le public de l'époque, cette organisation participe clairement de la révolution de l'image en mouvement liée à diverses inventions spectaculaires – la chronophotographie, le kinétoscope, le cinématographe, les *flitter books* (*flip books*), etc. Mais le *comic strip* conserve quelques longueurs d'avance sur ces « attractions » concurrentes : depuis quatre ou cinq ans, les auteurs utilisent la bulle comme bande son, et la couleur depuis une dizaine d'années. La machine d'Edison n'est pas près de les rattraper ; les grands patrons de presse savaient ce qu'ils faisaient en se battant à coup de millions pour récupérer ces premiers auteurs de BD : la moindre des pages de comics, imprimée en couleur par le procédé Ben Day (qui bien plus tard inspirera le peintre pop Roy Lichtenstein), faisait miroter toutes les promesses de la civilisation audiovisuelle naissante dans leurs journaux.

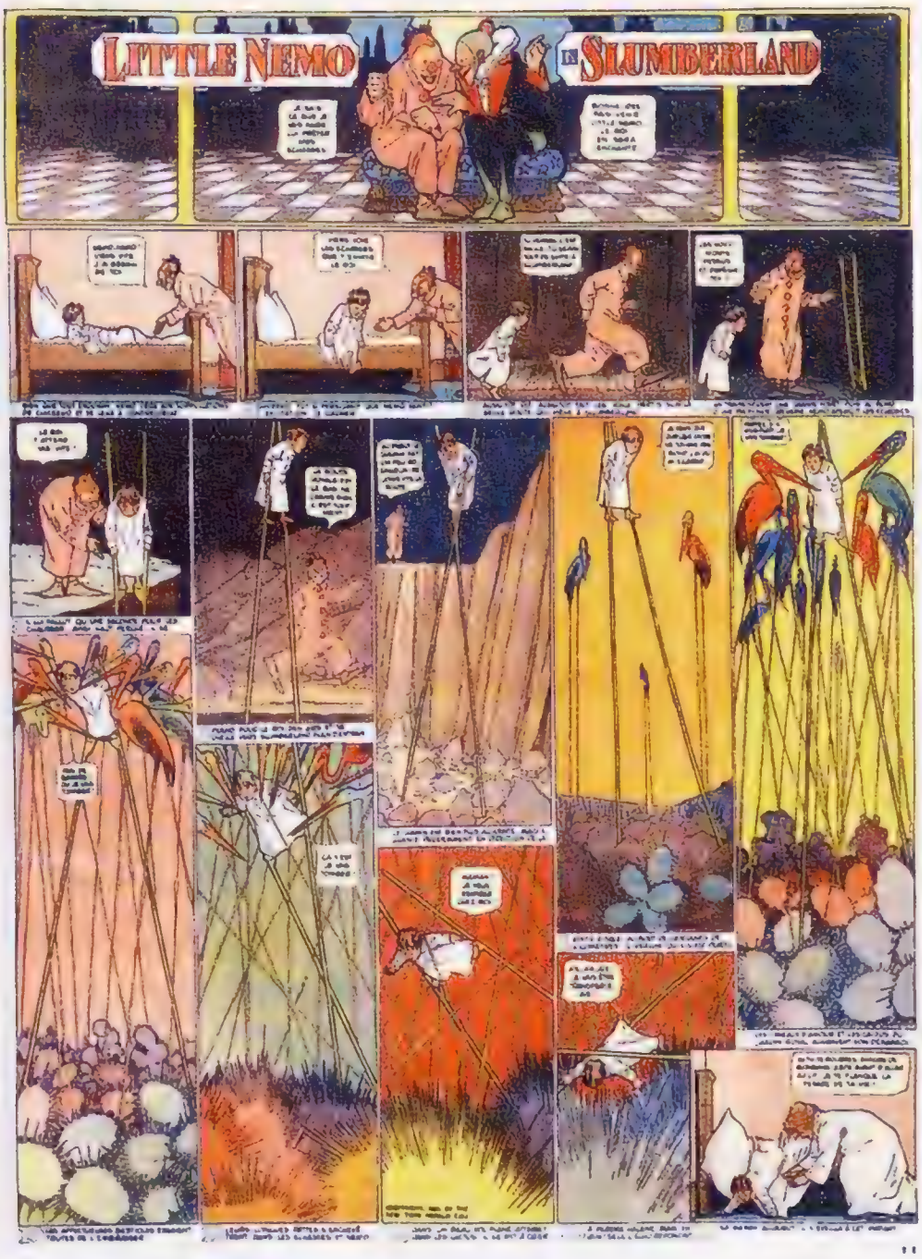
Forme immersive : *Little Nemo*[6]

Lorsqu'il crée sa série suivante, McCay donne l'impression de vouloir revenir aux constructions baroques de *Jungle Imps* : d'un point de vue purement formel, son *Little Nemo* a pas mal de traits en commun avec les compositions géométriques audacieuses de la série du *Cincinnati Enquirer*. McCay ne reprend pourtant pas à son compte la métaphore centrale de cet héritage, qui, nous l'avons vu, remonte au renouveau gothique : *Little Nemo* n'a plus rien à voir avec l'enluminure, avec cette façon très particulière qu'avaient Bellew, Busch, Palmer Cox, Outcault et bien d'autres de poser le *ton* d'une histoire comique en évoquant les grouillements graphiques des manuscrits du Moyen-Âge. Il ne s'agit plus ici de laisser sortir des marges les lutins et les ronces et de les lancer à l'assaut de la citadelle du texte pour la plus grande jubilation des petits (et grands) enfants. Sa nouvelle série se fonde sur une métaphore très différente qui s'impose probablement à lui lorsqu'il déménage, début 1905, à Sheepshead Bay, un ancien village de pêcheur de Long Island.

Réputé pour ses plages, ses hôtels, ses courses de chevaux, Sheepshead Bay se trouve aussi à un jet de pierre de *Coney Island* et de ses parcs d'attraction.

Après tout, le cinéma naissant n'est qu'une attraction parmi d'autres dans l'éventail des sensations fortes proposées par les foires et parcs à thèmes aux promeneurs du dimanche. C'est à ce monde forain (qui est le sien depuis le

6 | Cette dernière section du texte, consacrée à *Little Nemo*, est, grosso modo, extraite de : Thierry Smolderen, « Mr McCay in Slumberland », dans *Little Nemo, un siècle de rêves*, Les Impressions Nouvelles, 2005.



| Planche du 29 octobre 1905 |

début de sa carrière) que McCay va désormais se référer. Le gaufrier immobile et répétitif des pages de *Little Sammy Sneeze* évoquait la passivité du spectateur devant un écran de cinéma ; *Little Nemo* invite le lecteur dans un espace fluide, en perpétuelle transformation, et totalement immersif – celui qui caractérise nombre d'attractions mécaniques de Coney Island, et en particulier celles du *Steeple Chase Park*.

Dans ce parc créé en 1897, tout est fait, de l'aveu même du concepteur, pour que le public soit propulsé dans des situations comiques et désordonnées aptes à « provoquer des réactions musculaires incontrôlées ». Le public est composé de jeunes gens des deux sexes, souvent célibataires, qui viennent s'y faire bousculer de manière innocente et désordonnée par toutes sortes de mécanismes prévus à cet effet — parquets mouvants, tonneaux rotatifs, etc. La toute première planche de *Little Nemo* évoque directement l'attraction qui donne son nom au parc (une course de chevaux de bois sur une piste ondulante), mais c'est surtout la composition en escalier des deux pages suivantes qui mérite qu'on s'y arrête, car elles donnent le prototype d'une nouvelle conception de la page, en imitant les brusques changements de niveaux et autres dérobades de plancher caractéristiques d'une visite au *Steeple Chase Park*. Avec ces premières pages, McCay commence à entrevoir de nouvelles possibilités pour la bande dessinée.

Le modèle qu'il se donne est celui d'un monde truqué, destiné à provoquer le maximum de sensations corporelles : vertiges, tournis, chutes, galops, glissades, etc. Il ne s'agit plus d'assister passivement à un spectacle sur scène ou sur écran (et donc inscrit dans un gaufrier immuable) mais d'inviter le lecteur à s'y projeter pour y vivre, comme au *Steeple Chase Park*, des aventures « à la première personne ». On a souvent remarqué que la vacuité du personnage de *Little Nemo* contribuait à l'identification du lecteur – cette fonction ne prend son vrai sens que dans le cadre du nouveau paradigme inventé par McCay : la bande dessinée comme parc d'attraction. Le cinéma, à peine inventé, est digéré, et bientôt dépassé : bienvenue dans le monde des *rides* et des « réactions musculaires incontrôlées ».

Science du cadrage

Cette rupture avec l'esthétique qui domine, à l'époque, dans le comic strip va aussi obliger McCay à inventer nombre de solutions graphiques nouvelles, car ses planches doivent continuer à suggérer un rythme de lecture moderne – nerveux, électrique, *cinématographique* –, alors même qu'elles obéissent à des structures complexes, en escalier, en spirale, etc.

Toute la culture urbaine qui l'entoure l'encourage à conserver les rythmes cycliques et répétitifs de la machine

d'Edison, pour continuer à suggérer l'effet de vitesse et de mouvement saccadé qui rapproche bande dessinée et cinématographe. Il pose en principe qu'une page, même si elle obéit à une composition globale « baroque », doit d'emblée se fractionner en cases différentes, afin de créer des rythmes « muybridgiens » dès le premier coup d'œil. Dans les enluminures, il revient au lecteur de séparer les scènes par un glissement du regard, circulant de proche en proche à l'intérieur de l'image globale. McCay va s'employer au contraire à accentuer tous les procédés de coupes qui obligent l'œil à lire la composition générale comme l'assemblage saccadé d'une série d'images clairement séparées. En coupant les personnages de manière nette et arbitraire, en créant des contrastes vide/plein entre deux images accolées, en dessinant des personnages qui génèrent des motifs répétitifs sur la page, McCay parvient à préserver la grille de lecture cinématographique à l'intérieur même d'une composition dans le style enluminure.

Tout ce travail (quasi imperceptible pour le lecteur) lui permet alors d'inventer un espace-page immersif, aux effets kinesthésiques infiniment variés, chaque planche devenant une attraction pleine de surprises et de vertiges dans laquelle l'œil ne se perd jamais, car malgré les pièges et les ressorts de la composition globale, la lisibilité image par image évite subtilement tout parasitage par la vue d'ensemble. D'un point de vue technique, cet équilibre est probablement l'apport le plus important de McCay au média bande dessinée.

Derrière la forme : quelle métaphore ?

On remarquera que les trois séries de McCay qui viennent d'être passées en revue (et reliées au passé profond des histoires en images) proposent des formes de mise en page très différentes, en se fondant à chaque fois sur une métaphore directrice empruntée à un autre domaine : *Jungle Imps* aborde l'espace monumental de la page grand format dans un esprit de virtuosité baroque ; c'est le dernier écho d'une culture romantique, qui privilégie le grouillement spontané venu des marges, et jubile chaque fois que l'image parvient à déranger l'autorité centrale du texte. Quand Outcault propulse un personnage hors du cadre de l'image et le fait traverser le texte de la page d'en face, dans son *Yellow Kid*, il joue évidemment le même jeu mémorable et visuellement attractif, qui s'appuie depuis des décennies sur la métaphore directrice de l'enluminure.

D'un point de vue formel, *Little Sammy Sneeze* sort totalement de l'esthétique baroque. Son gaufrier répétitif rappelle plutôt les rythmes plaisants de la peinture égyptienne (ou des papiers peints), mais nous avons vu qu'il connote surtout la culture audiovisuelle naissante : chronophotographie, cinématographe, phonographe, etc. Dans cette culture, les raconteurs d'histoires américains ne se sentent plus réellement concernés par la question du statut respectif de l'image et du texte. Sous leur influence, au XX^{e} siècle, les bandes dessinées chercheront leurs métaphores directrices dans les technologies de communication (il faudra attendre le *roman graphique* pour redécouvrir la problématique, centrale au XVIII^{e} et XIX^{e} siècles, du rapport de l'image et de la littérature).

Enfin, *Little Nemo*, tout en renouant avec l'esprit baroque de *Jungle Imps*, et sans rien perdre des connotations audiovisuelles, propose une étonnante synthèse dont le secret repose sur la métaphore du parc d'attraction.

La référence implicite à d'autres médias a donc joué un rôle fondamental dans l'évolution de la bande dessinée. Le phénomène n'a rien d'étonnant – comme le dit McLuhan, *tout média a pour contenu un autre média*. Ce que ce survol des histoires en images de Töpffer à McCay nous apprend, c'est que l'existence du 9^{e} art dépend sans doute beaucoup moins d'une identité formelle (puisqu'on a même vu sa *gestalt* visuelle disparaître, se dissoudre, pendant plusieurs décennies) que du dynamisme sémiotique intrinsèque des métaphores qu'elle se choisit si souvent *en marge* des discours dominants – du côté du nouveau, de l'étrange, du pittoresque, du forain, de l'attraction...

Peut-être il y a-t-il là une leçon qui mérite d'être prise en compte, à l'heure où beaucoup d'auteurs revendiquent davantage de légitimité sociale pour ce médium, et pensent en toute bonne foi que le meilleur moyen d'y parvenir consiste à « réaliser son essence » sur le plan strictement formel. ■

Winsor McCay

Dream of the Rarebit Fiend

1906 | 51,3 x 35,5 cm | encre de Chine sur carton | Inv. 98.2.3

Vincent Baudoux

Dès son apparition vers le milieu du dix-neuvième siècle, la photographie bouscule les certitudes des dessinateurs, car elle fait mieux, plus vite, et moins cher que les meilleurs d'entre eux… et sans états d'âme.

Si des artistes comme Delacroix, Degas et Bonnard interrogent et utilisent la photo avec le plus grand sérieux, de leur côté, Nadar, Wilhelm Busch, et Winsor McCay (ici sous le pseudonyme de Silas) en font l'objet de gags. Nous avons tous connu ces séances de prise de vue qui virent à la torture quand le photographe suggère « d'être plus naturel », ce qui est aussi compliqué que de répondre à l'injonction paradoxale « je vous ordonne d'être libre ». Le gag culmine dans l'avant-dernière case, lorsque le sourire trop appuyé fait exploser l'appareil de prise de vue (et le bonhomme portraituré), comme si le dispositif photographique pouvait être sensible au contenu qu'il enregistre ! Faut-il rappeler que *photo* et *graphie* signifient « écriture par la lumière », en une pure réaction chimique absolument indifférente à toute émotion ? McCay inverse les rôles avec l'homme qui devient machine lorsqu'il passe en revue les possibilités de ses muscles faciaux, tandis que la machine se trouble (donc s'humanise) en réagissant à l'affect. Tout se détraque, au propre comme au figuré. La série porte bien son nom : « Rêve du démon de la fondue au fromage »[1], et s'articule sur un canevas identique à celui de *Little Nemo*, dont on sait qu'il systématise la réflexion sur les notions de cases et leur disposition dans la page.

McCay choisit une mise en place en parfaite adéquation avec le sujet qu'il traite. En effet, les dix cases sont identiques de format, comme les plaques photographiques standardisées. Leur disposition ressemble davantage à ce que l'on trouve dans un album photographique qu'à un exercice de style relatif à la bande dessinée. On dirait ces images collées comme à la main, l'une après l'autre. L'idée de photographie est renforcée par la distance fixe entre le modèle et la machine, la pose plus que convenue, le cadrage en plan moyen qui ne retient que le visage et le tronc. Neutre, l'éclairage ne change pas. Avant l'explosion, les variations d'images sont plus que ténues, il faut chercher pour observer les modifications du sourire (pourtant l'objet du gag) ou la physionomie du photographe, dont seules les mains indiquent un quelconque mouvement. Finalement, il n'y a que le phylactère qui varie de manière visible, même s'il est toujours placé au même endroit.

En dépit du thème traité, McCay dit tout de même qu'il s'agit d'un dessin. En témoignent les cases tracées à main levée, avec les tremblements que cela suppose, et le choix du noir et blanc sans aucun gris intermédiaire, ce qui est contraire au principe même de la photographie. Clin d'œil final, l'objet le plus dessiné est l'appareil photographique lui-même, comme l'indique le soufflet réalisé au pinceau… comme au bon vieux temps d'avant la photo. ■

1 | *Fiend* signifie fanatique mais aussi démon.

COPYRIGHT, 1906, BY THE NEW YORK EVENING TELEGRAM (NEW YORK HERALD CO.)

Alain Saint-Ogan

Zig et Puce en l'an 2000. Rétrospective de l'auto

1933 | 40 x 28 cm | encre de Chine sur papier | inv. 79.1.87

Annie Renonciat

« Zig et Puce en l'an 2000 » est la septième planche de l'album *Zig et Puce au XXIe siècle* publié par Hachette en 1935. La fantaisie de l'image et la ligne claire du dessin masquent la complexité du propos qui confronte Saint-Ogan à la représentation du temps : conjuguant anticipation et rétrospective, l'artiste s'exerce à la mêlée des temporalités (présent, futur et passé) et, par l'évocation d'un défilé, s'affronte à l'expression de la durée dans le temps court et dans l'espace unique d'une planche. Sa mise en page procède de cette expérience.

L'action, censée se dérouler en l'an 2000, est datée par le titre, le texte (2e case) et le motif des hommes volants qui la ponctuent de place en place. La confrontation de ce présent anticipé (rêvé) et du présent de la lecture (1934), source d'effet comique, s'organise d'un double point de vue : au début de l'histoire, l'homme volant, qui franchit la case par la droite, semble surgi du futur, le rond de son ballon faisant écho aux zéros de l'an « 2000 » et au « o » de « l'auto ». En contrepoint, c'est par la gauche qu'il atterrit dans la dernière case où, cette fois, ce sont Zig et Puce qui paraissent venus d'un autre âge. Entre ces deux épisodes intervient la « rétrospective de l'auto », objet principal de la planche. Saint-Ogan en propose une traduction visuelle sous la forme d'un défilé, événement spatio-temporel (par sa longueur et sa durée) qui présente ici l'originalité de devoir « remonter » le temps. La conjugaison de ces trois contraintes conduit Saint-Ogan à délimiter dans la planche un itinéraire de circulation en S inversé, dispositif analogue à celui mis au point par Gustave Doré dans les *Des-agréments d'un voyage d'agrément* (1851) pour transcrire visuellement, sur une page unique, l'interminable longueur d'un défilé de « crétins ».

Nos habitudes occidentales, ainsi que les traditions de la bande dessinée, nous incitent, dans un premier temps, à « lire » ce défilé de gauche à droite et de haut en bas, mouvement du regard qui introduit dans l'image la temporalité du défilement et l'illusion de l'avancée des véhicules. Le point de vue du lecteur est alors analogue à celui d'un spectateur placé sur leur passage. Cependant, cette première approche se heurte à des incohérences. D'une part, les voitures de Saint-Ogan « remontent » les cases de bas en haut en roulant de droite à gauche : notre lecture linéaire avance donc dans le temps, de 1900 à 2000, à l'opposé de la rétrospective voulue par l'auteur. D'autre part, la construction de la perspective nous apparaît déroutante, hétérogène, conjuguant dans un même espace une vision de profil, qui relève de la succession temporelle, et une vue plongeante, qui procède d'un système figuratif : vision réaliste qui relègue en hors champ une partie des spectateurs, oriente le regard du bas vers le haut de la planche et le conduit à remonter le temps, conformément à l'énoncé du titre.

Tout se passe comme si Saint-Ogan se plaisait ici à brouiller nos cadres perceptifs :

– en mélangeant les dates et les époques dans un temps qui devient relatif : présent rétrospectif dans un futur anticipé au regard des lecteurs de 1934 ; présent et futur dépassés pour les lecteurs d'aujourd'hui.

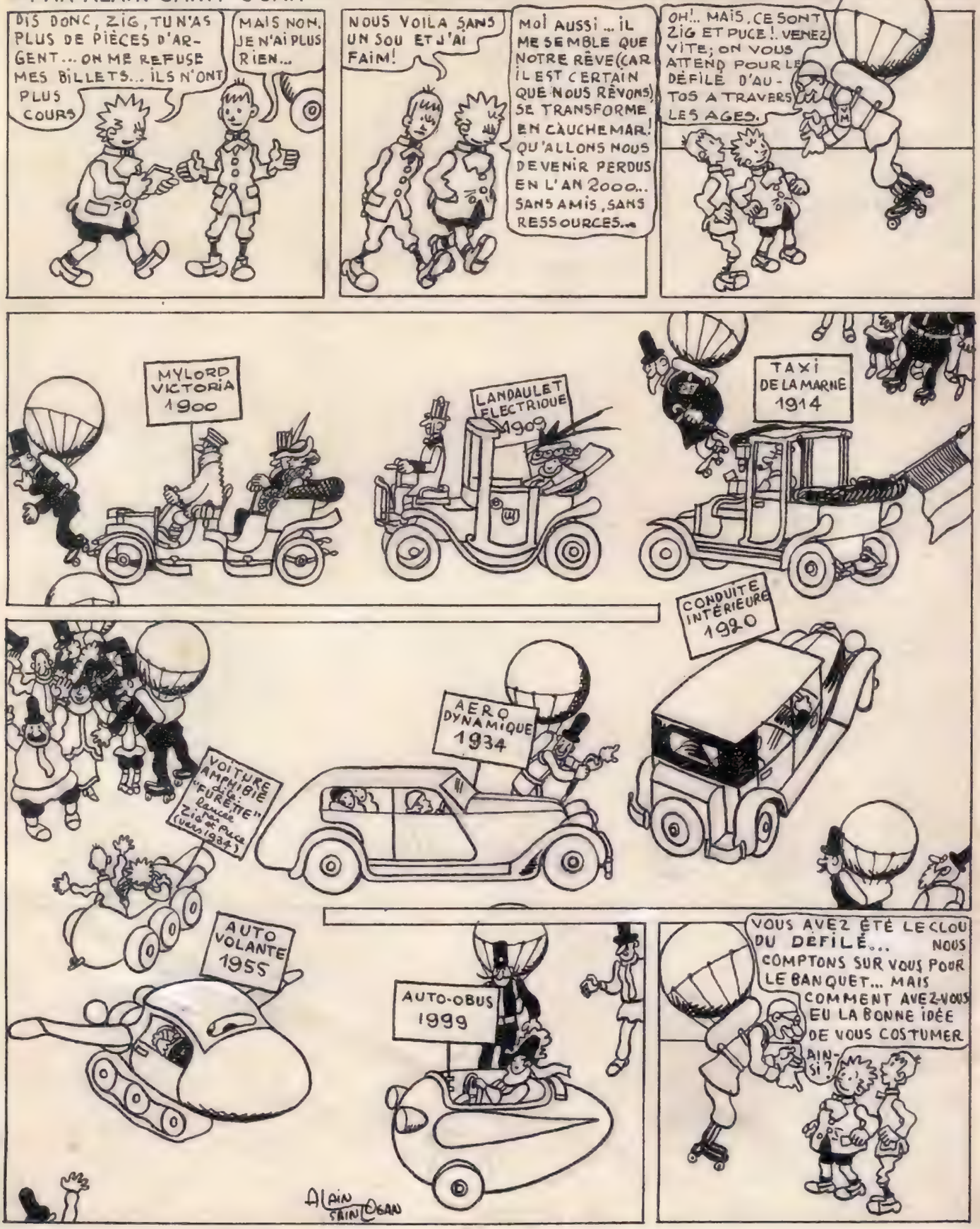
– en offrant le point de vue plongeant, aléatoire et inédit d'un homme volant de l'an 2000 et/ou la fiction (anticipation) d'un espace affranchi des lois de la géométrie.

La réflexion de Saint-Ogan sur son médium est ici manifeste : dans l'auto-référence (la « Furette » de Zig et Puce et « l'auto-obus » renvoient à d'autres planches de la même série) comme dans la dénudation des codes : on remarque ainsi que le dessin des hommes volants de l'an 2000, qui évoluent dans un espace étranger à celui des cases (ici des bandes), traverse leurs cadres, mais que cette traversée s'effectue en-dessous des traits, donnant à voir et à méditer sur les lignes de construction de la planche, révélées pour ce qu'elles sont : un découpage conventionnel de l'espace et du temps. ■

ZIG et PUCE en l'an 2000

RÉTROSPECTIVE DE L'AUTO

PAR ALAIN SAINT-OGAN



Vaughn Bodé

The Monster

Années 1970 | 59,1 x 48,2 cm | crayon gras, feutre et gouache sur papier | inv. 89.12.11

Jean-Pierre Mercier

Né en 1941 à Uttica (Etat de New York), Vaughn Bodé a fait un passage relativement bref sur cette terre, puisqu'il est mort accidentellement en 1975, au cours d'une expérience que ses biographes qualifient au choix de « mystique » ou d'« érotique », ce qui définit assez bien les centres d'intérêt de l'homme et de l'artiste. On le considère habituellement comme l'un des noms importants de la vague *underground* américaine (avec Crumb, Shelton et S. Clay Wilson) alors qu'après des débuts autoédités (*Cobalt 60* en 1963), il a surtout travaillé pour des magazines et des éditeurs *mainstream*. Ses premières œuvres (*Das Kamp*, *Junkwaffel*), recyclent toute une imagerie guerrière datant de la Deuxième Guerre mondiale. Jusque dans ses œuvres les plus tardives on trouve d'ailleurs trace de mitrailleuses, chars et petits avions de guerre, toujours amoureusement rendus. L'esprit du temps – nous sommes dans les années hippies –, tourné vers les mystiques orientales, l'usage des drogues récréatives et la découverte concomitante d'une sexualité ambiguë vont progressivement modifier l'inspiration de Bodé et l'amener à dessiner des pages dont celle possédée par le Musée est un bon exemple. Courtes fables, ces œuvres, le plus souvent en une page, mettent en scène des femmes potelées et des lézards immatures engagés dans des situations violentes, graveleuses ou, comme celle qui nous occupe, douces et contemplatives. Le héros paradoxal de ces saynètes est un sorcier, le *Cheech Wizard*, lézard timide ou mystérieux, caché jusqu'au bassin par un chapeau blanc constellé d'étoiles multicolores. Le point commun à tous ces courts récits est, du point de vue du ton, le recours à un humour qu'on peut à plein droit qualifier d'absurde – d'autres diraient zen.

L'influence de Walt Kelly, maintes fois signalée quand on parle du graphisme de Bodé, doit également être soulignée pour ce qui est des textes au vocabulaire recherché, dont la construction grammaticale est fort éloignée des clichés qu'on applique habituellement à la pauvreté supposée des bandes dessinées. Comme dans *Pogo*, on trouve en outre (sauf ici, où le ton est celui de la récitation élégiaque – on notera d'ailleurs que le texte est placé entre guillemets) un recours systématique aux déformations, transcriptions d'accents et d'erreurs grammaticales.

Du point de vue de la construction, la page, à l'instar de toutes les autres dans la même série, a recours au « gaufrier » (disposition régulière de cases de format identique). On peut penser qu'il s'agit d'une reprise des contraintes des *Sunday pages*, qu'on doit pouvoir disposer au choix en deux ou trois bandes. Notable également est le fait que les bulles de textes sont placées systématiquement au-dessus de la vignette dessinée. Certaines fois, elles peuvent être en-dessous.

On pourrait considérer ce dispositif comme un hommage spécifique de Bodé aux formes premières de la bande dessinée, quand le texte était séparé du dessin.

Cet agencement singulier répondait en fait à une autre nécessité. Vaughn Bodé avait en effet imaginé des spectacles audiovisuels où les cases, dessinées fort judicieusement en forme de diapositives, étaient projetées en plein écran tandis que Bodé lui-même sur scène, micro en main et baigné dans le faisceau d'une lumière mordorée, assurait intégralement la « bande-son », dialogues ET onomatopées. Ces *Bodé's Cartoon Concerts*, qui connurent un grand succès sur les campus américains des années 70, furent présentés à Paris par la SOCERLID et à Angoulême lors d'une des premières éditions du Salon international de la bande dessinée. Ceux qui ont pu y assister à l'un de ces *Concerts* en gardent un vif souvenir.

Ils sont un exemple unique de la création d'une œuvre exploitable d'emblée, avec un égal bonheur et sans aucune déperdition, sous deux formes différentes, imprimée et audiovisuelle. ■

THE MONSTER
by VAUGHN BODE ©1970
"...IT IS, AS I WATCH YOU, I WATCH THE WAY YOU MOVE..THE WAY YOU SUCK-SLITHER, THE WAY YOU CLICK YOUR MANDIBLE KLACKERS AND WAVE BONEY POWERFUL CHITINIOUS CHINA LIMBS...
...I SEE YOU DROOL OFF SPRINKLING HONEY SMOOTHNESS OF SWEET-SLIME TO TRAIL YOUR TAIL AS YOU CAREFULLY PICK-DRAG YOUR WAY THROUGH OLD NEEDLE MATTS OF PINY PINE...YOU LOOK TO SEE WITH GOLDEN, BOGGILY EYES...
...I FEEL YOUR DOWNY SOFT SENSORY HAIRS TASTING THE WOODY MORNING-DEW AIR..YOUR NOBLE, LUMBERING HULK OF MINDFUL GREAT CARE, GOES THROUGH LIFE WITHOUT MOLESTING THE TINIEST THING THAT EVER MOVED...
...YOU SPARKLE CRYSTALS OF FRIENDLY WARM IN THE LOWEST CREATURE BY THE LOWEST STOOL.. YOU TOUCH TRUTH WITH GENTLE TIPPED TENTACLE AND CONVEY IT TO THE BLIND. YOU ARE FOREVER GOOD AND KIND...
...I LOVE YOU."

Chris Ware

Quimbies the Mouse

1994 | 67,8 x 57,1 cm | encre de Chine, crayon rouge, gouache blanche et trame sur carton | inv. 97.9.1

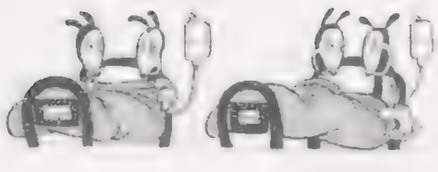
Jacques Samson

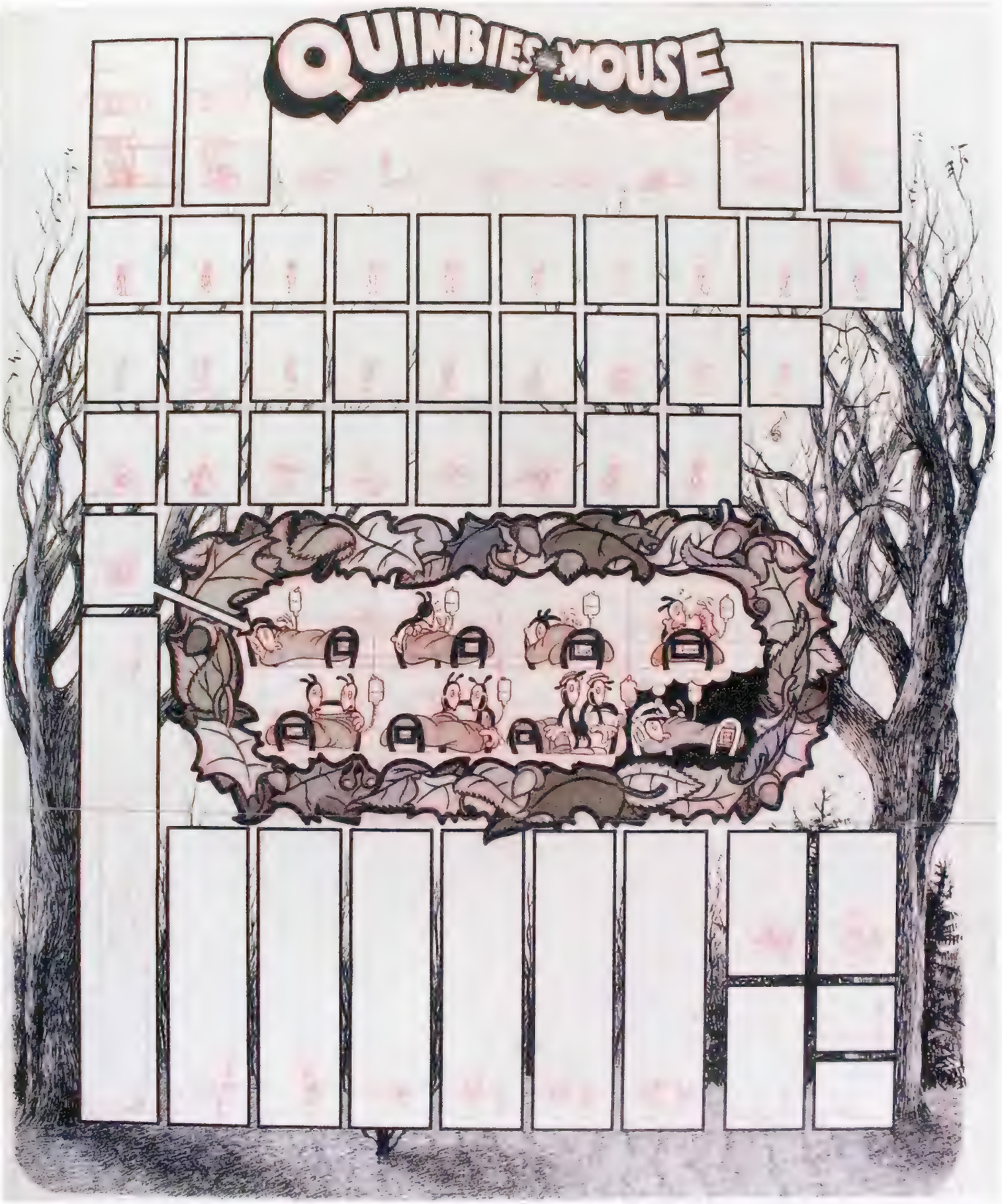
La planche originale de Chris Ware reproduite ci-contre, dans un état encore inachevé, appartient au cycle « Quimby the Mouse »[1] et elle est, à l'évidence, typique de son travail comme de ses préoccupations – on dirait peut-être mieux de ses obsessions. Comme il arrive souvent chez lui, elle livre, sous des dehors rudimentaires, un agencement complexe et finement imbriqué de cases dont le déchiffrement pose un défi considérable, ne serait-ce que par leur petitesse et leur nombre excessivement élevé (59 !). Les micro-récits qu'elle contient empruntent à des formes primitives de narration graphique – par rapport auxquelles le choix d'une souris est emblématique ! – qui témoignent d'une fascination, déjà entrevue ailleurs, pour la scansion de brefs intervalles temporels inhérente au dessin d'animation, ou encore pratiquée dans ces petits objets rares et démodés que sont les folioscopes (*flip-books*). L'ensemble qu'elle compose accorde une place de choix à la pensée visuelle de l'artiste telle qu'il se la représente dans sa production même, comme s'il voulait en éprouver la cohérence, la consistance, autant qu'en repousser les limites.

Par autodérision, la courte série incluant cette planche est qualifiée par son auteur de « bandes dessinées incompréhensibles » et on suppose que c'est une apparente saturation du sens qui lui vaut une semblable étiquette. En effet, l'historiette ici racontée, à travers un lancinant « ralenti », tient davantage du chaos que ce que suggère l'hyperstructuration qui s'en dégage au premier coup d'œil. C'est que le monde de Chris Ware est un facétieux mirage prenant pour cible une certaine prétention à la lisibilité. Pourtant rien n'est jamais aussi limpide qu'il n'y paraît. Le raconté y semble toujours en surplomb par rapport au représenté et c'est ce déséquilibre qui en fait tout le miel.

Une attention plus soutenue au chantier de cette planche révèle l'existence d'une variété de modes graphiques (trait de contour, modelé, aplat, trames de densités diverses, etc.) qui en indexe le parcours. De même, la multiplicité des plans de représentation (dont l'inégal degré d'achèvement suppose d'autres interventions en aval de l'œuvre sur un support superposé à celui-ci), renforce l'idée d'une stratification où l'art de Ware, de couche en couche, évoque celui d'un excavateur fouillant la surface de la page (métaphore de son espace fictionnel) pour faire ressurgir des formes archaïques dont témoignent ces arborescences tourmentées, comme abandonnées en fond de planche. Toujours en quête des traces sédimentées d'un idiome pur, il cherche à revitaliser un usage de la bande dessinée aujourd'hui caduc où l'épaisseur de la durée, son hyperrationalisation, exprime une vérité de conteur à l'abri de l'épanchement émotionnel. Ainsi, le cauchemar bicéphale de ses énigmatiques « Quimbies » demeure à même de préserver l'essentiel de ses secrets. ■

1 | Rassemblé et publié en recueil à L'Association sous ce titre.




QUIMBIES MOUSE

Pierre Christin et Jean-Claude Mézières

Valérian : Les Héros de l'Equinoxe

tome 8 | planches 16 & 17 | 1978 | 40 x 50 cm | encre de Chine sur papier | inv. 79.1.26

Lire le commentaire page suivante

Pierre Christin et Jean-Claude Mézières

Valérian : Les Héros de l'Equinoxe

Gilles Ciment

Pour assurer le peuplement de leur planète, les anciens de Simlane ont fait appel à quatre champions venus d'autres mondes pour affronter les forces de la matière, les monstres du règne animal et les pièges de l'esprit, avant que le meilleur des quatre soit désigné par la mère suprême de Filène comme l'élu qui la fécondera et donnera naissance à une nouvelle génération. Parmi ces quatre « héros de l'équinoxe », Valérian représente aussi dignement que possible la Terre et le gouvernement de Galaxity qui l'a envoyé.

Consacrée aux épreuves de ce concours hors du commun et à la façon dont les surmontent ces concurrents dissemblables, la moitié centrale de l'album use de différents dispositifs pour opposer les itinéraires et les caractères, découpant le plus souvent la planche en quatre parties. Opposé à des « superhéros » faisant tous trois référence à des courants politiques du XX^{e} siècle terrien (le fascisme du guerrier wagnérien, emprunté à Druillet, le communisme de l'ouvrier colossal et l'écologie du mage à la main verte, inspiré de Moebius), Valérian incarne l'homme ordinaire, sans plus de charisme que de pouvoirs. En héros éponyme, il occupe le haut de cette double page, première du dispositif en question. Mais dès la page suivante, il fera une chute terrible qui le maintiendra en bas de page (et dans l'obscurité) pour le reste de son périple.

Ces planches se caractérisent par une triple originalité : l'utilisation d'un hypercadre étendu à la double page ; la lecture parallèle des quatre actions sur autant de strips se déroulant de la gauche de la page paire (où chaque protagoniste s'élance dans la course) à la droite de la page impaire (où chacun se retrouve déjà dans une situation délicate adaptée à sa typologie), lecture qui se poursuit ainsi sur cinq pages entières ; l'insertion d'une ou deux cases à l'intérieur d'un bandeau occupant toute la largeur de l'espace investi.

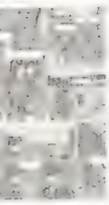
Les Héros de l'équinoxe est paru à la fin d'une décennie qui vit le neuvième art marqué par l'explosion du système des cases et l'investissement de l'espace tabulaire de la planche par un certain courant de la bande dessinée (dont Druillet fut le porte-étendard), tandis que le septième art s'illustrait par de nouveaux effets de montage et par un découpage de l'écran emprunté aux nouvelles technologies expérimentées à la télévision et en vidéo. Par analogie, la tentation fut grande, à l'époque, d'employer une terminologie propre au cinéma pour décrire les effets à l'œuvre ici : montage alterné, *split screen*…

Montage alterné ? Ces termes utilisés au cinéma pour décrire plusieurs actions menées de front, le point de vue passant successivement de l'une à l'autre, ne peuvent s'appliquer. Si « alterné » conviendrait au montage filmique, la mise en pages de Mézières relèverait davantage du « parallèle » ; quant au « montage », il ne sert pas à distribuer les actions, mais plutôt à séquencer chacune (par des « fondus » dans une même image-bandeau et par des « *cuts* » matérialisés par l'insertion d'une case dans le déroulé de cette bande horizontale). *Split screen* ? Comment emprunter au cinéma pareille terminologie, alors même que la bande dessinée a depuis toujours eu recours à des procédés de juxtaposition d'images, importés par le cinéma moderne ?

Ces deux planches nous paraissent idéales pour démontrer l'absurdité de telles comparaisons et dire combien la grammaire de la bande dessinée manque cruellement d'une terminologie à la hauteur de sa richesse. ■

Tendances contemporaines de la mise en page

T h i e r r y G r o e n s t e e n



A chaque époque sa ou ses manière(s) d'investir la page de bande dessinée. Si la nôtre se caractérise par la très grande diversité des ambitions esthétiques et des styles mis en œuvre, il est cependant possible de pointer quelques tendances qui se partagent les faveurs des jeunes dessinateurs.

Petite séance de rattrapage

Pour une meilleure compréhension de ce qui suit, je me permettrai de débuter cette étude par un rappel succinct de certaines des propositions que, touchant la mise en page, j'ai avancées en 1999 dans mon essai *Système de la BD*[1]. Pour commencer, il faut se remettre à l'esprit ce qui est proprement la fonction de cette opération que l'on nomme « mise en page » (l'une des deux opérations fondamentales du langage de la bande dessinée, avec le découpage) : elle définit, pour chaque vignette, une superficie, une forme et un lieu dans la page. Ou, si l'on préfère, elle établit entre les vignettes qui sont en situation de coprésence sur une même page des relations positionnelles et proportionnelles, tout en leur affectant des formes compatibles. Une définition plus complète doit aussi prendre en compte le degré d'autonomie des strips, le positionnement des bulles, le recours aux images incrustrées et la perméabilité des marges.

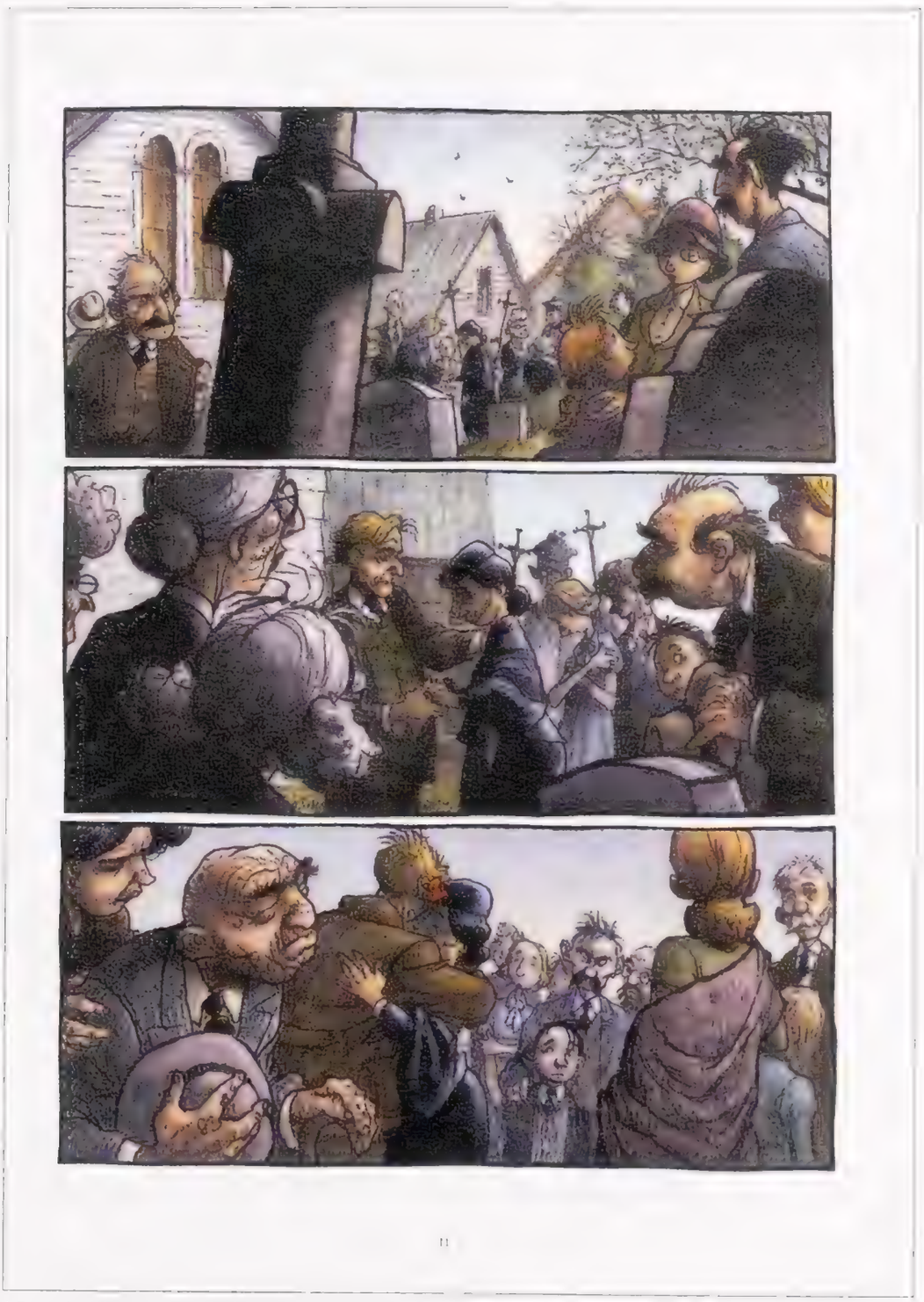
La mise en page de bande dessinée a admis, et admet encore, toutes sortes de configurations. Toutefois il est un critère objectif qui permet de ranger toutes les pages existantes et imaginables en deux grands ensembles : c'est celui de la régularité des cadres. On peut en effet opposer les mises en page régulières (celles où tous les cadres sont identiques ; c'est le modèle communément appelé « gaufrier ») à toutes les autres qui, par-delà leurs dissemblances, ont en partage le caractère d'irrégularité. Et le deuxième critère déterminant à mes yeux – du point de vue, cette fois, de l'impact sur le lecteur – est de savoir si la mise en page est discrète ou ostentatoire. Une mise en page qui se fait oublier, parce qu'elle est entièrement au service du récit et ne recourt à aucun « effet spécial » (vide, formes atypiques, images à bord perdu…), ne fait pas obstruction à la lecture. Au contraire, une mise en page qui « tire la couverture » à elle oblige le lecteur à marquer un petit temps d'arrêt pour apprécier la page dans sa globalité (sa dimension de tableau) avant d'entreprendre de la déchiffrer. Elle induit une appropriation en deux temps.

Voilà, résumé à gros traits, ce que j'ai cherché naguère à établir sur cette opération de compartimentage de l'espace paginal qu'est la mise en page.

Régularité et densité

Si je devais apporter aujourd'hui, sur cette question, quelques précisions nouvelles d'ordre général (théorique), je distinguerais en premier lieu différents degrés de régularité. Ainsi, un premier élément de régularité se mesure à l'échelle d'un album entier : il s'agit de savoir si toutes les pages sont divisées en un nombre de bandes (ou « strips ») égal, décidé et établi une fois pour toutes. Quand tel est le cas, le récit se trouve vectorisé à l'intérieur d'un « ruban narratif » de hauteur constante, et toutes les pages respectent à peu près le même niveau de *densité* (*cf. infra*). Encore faut-il préciser qu'à l'intérieur d'un système à trois bandes, ou à quatre bandes (puisque telles sont les options les plus fréquentes, dans un format d'album « à la française »), il n'est pas forcé que les strips superposés soient tous de la même hauteur. Il s'agit là d'un réglage de degré deux : ainsi, chez de Crécy la hauteur des strips est standardisée, tandis qu'elle ne l'est pas chez Blain : les planches de *La Capitale* (*Isaac le pirate*, vol. 4) comptent toutes quatre bandes, mais de hauteur inégale et variable.

1 | Presses universitaires de France, collection "Formes sémiotiques".



© Castermann

| Dans *Le Magasin général*, Loisel et Tripp optent pour des pages de faible densité |

Enfin, le troisième facteur de régularité affecte la case. Soit, à l'intérieur d'une hauteur constante qui est celle du strip, les cases se resserrent et s'élargissent alternativement pour s'adapter au contenu à représenter, soit elles sont elles-mêmes d'une largeur constante. Dans ce dernier cas seulement, les intercases horizontaux et verticaux se coupent à angles droits, produisant l'effet dit du gaufrier. Il est donc possible de distinguer entre trois niveaux, ou degrés, de régularité.

Le gaufrier est lui-même une matrice qui peut-être investie de façon stricte (toutes les pages comptent, mettons, neuf ou douze images de format identique ; le gaufrier strict est le comble de la mise en page régulière) ou de façon souple, la souplesse consistant à admettre des images plus grandes qui soient des multiples du cadre standard : il suffit de faire « sauter » une séparation verticale pour obtenir une image deux fois plus grande, d'en faire sauter deux pour avoir un bandeau, mais ces multiples s'inscrivent à l'intérieur de la grille sans en ruiner l'ordonnance générale.

Un critère additionnel qui demanderait à être introduit pour apprécier une mise en page est celui, cité plus haut, de la densité. J'entends par là le nombre plus ou moins grand de vignettes qui composent la page, une page

composée de cinq vignettes paraissant, d'évidence, moins dense (du point de vue de la lecture qu'elle promet) qu'une page qui en compterait le triple[2].

Sous cet aspect, on peut remarquer que la bande dessinée obéit à des modes cycliques. Dans les années 70, la densité avait beaucoup décru, et la norme du 6 ou 7 cases par planche semblait vouloir s'imposer. L'on était entré dans l'ère d'une bande dessinée relevant autant du spectacle que de la lecture, et cette tendance avait retrouvé en *Métal hurlant* son étendard.

On voit aujourd'hui beaucoup de jeunes auteurs soucieux, tout au contraire, de conférer à leurs récits une densité accrue – tout en restant dans les limites d'un album cartonné classique, comptant entre 44 et 60 planches. C'est ainsi qu'on assiste au retour en force du quatre-bandes, par exemple chez Larcenet, Blain, Tarquin ou Dumontheuil (dans *Le Roi cassé*), un standard qui était celui des albums d'Hergé autrefois mais qui avait été progressivement marginalisé au profit du modèle à trois-bandes, devenu ultra-dominant dans les décennies récentes. A contre-courant de cette évolution, certains auteurs reviennent pourtant à la norme des années 70 : ainsi Loisel et Tripp, coauteurs du *Magasin général*, livrent-ils des pages très aérées qui font la part belle aux grands espaces, aux décors, aux atmosphères. Les planches de *Face de lune* dessinées par Boucq comptent en moyenne cinq cases. Et Bilal détient le record de la densité la plus faible avec quatre cases seulement par planche (en moyenne, toujours) dans *Le Sommeil du monstre*. Le dessinateur compense par une abondance de phylactères et de récitatifs qui, rejetés en périphérie des images, empiètent fréquemment sur les cadres, les intercases et les marges, produisant ainsi une impression de foisonnement (très atténuée dans l'album suivant, *32 Décembre*).

L'une des tendances les plus marquées dans la production récente est le refus du deuxième « facteur de régularité » pointé plus haut. Les images-bandeaux (que l'on pourrait aussi nommer « cases paysages ») n'ont jamais été aussi fréquentes[3], et la dimension au-dessus, celle de la case occupant une demi-planche, est elle aussi très pratiquée. Nombreux sont les albums où, toutes les trois ou quatre planches, une telle vignette surdimensionnée vient rompre le rythme de la mise en page, créant un petit choc visuel manifestement censé procurer au lecteur une prime de plaisir. Désormais, la plupart des jeunes auteurs, même s'ils sont plus ou moins fidèles à un principe de mise en page de base, l'utilisent sans systématisme et multiplient les variations. Dans plusieurs de ses albums (par ex. *Le Minuscule Mousquetaire*, t. 3), Sfar alterne sans motif apparent les planches à trois bandes et celles qui en comptent quatre. Du point de vue du lecteur, cette pratique est, à mon sens, assez déstabilisante. Elle casse subitement une convention perçue et acceptée d'abord comme un postulat de l'œuvre, une donnée *a priori* aussi peu susceptible d'être modifiée en route que le format de l'écran pendant une projection cinématographique. Je sais bien que la bande dessinée a précisément cet « avantage » sur le septième art de pouvoir à tout instant modifier la taille de son écran. Mais le choix du *trois bandes* ou du *quatre bandes* est justement le fond sur lequel ces variation rhétoriques vont faire sens ; c'est lui qui imprime à l'œuvre sa pulsation première, son rythme fondamental, et qui encadre la narration.

Plus surprenant encore que les intermittences sfariennes, un album comme *Prosopopus* (Nicolas de Crécy) « change de braquet » à mi-parcours, un peu comme si l'auteur avait réalisé qu'il allait manquer de place. Pendant plus de la moitié de l'album domine le système à trois bandes habituel à cet artiste (sauf une demi-douzaine de planches éparses, qui en ont quatre), puis le quatre-bandes devient la règle pour toute la fin du livre, avec trois planches qui densifient encore le propos en passant à cinq bandes. Le lecteur ne laisse pas d'être déconcerté par cette entorse à la constance généralement de mise.

---

2 | Il convient de faire ici deux remarques. 1° Cette affirmation devrait être nuancée, s'agissant des mangas. Certains auteurs japonais sont prodigues en cases dont le contenu est des plus ténu. 2° J'ai bien conscience que le critère de la densité relève d'abord du découpage, qui prescrit le nombre d'informations et d'images que la page devra contenir. Mais l'aspect visuel de la planche en est affecté d'une façon que le lecteur mettra plutôt au compte de la mise en page. Aussi bien toute mise en page est-elle la traduction spatiale du « cahier des charges » que constitue le découpage.

3 | Dans *L'Œuf de l'âme*, cinquième volume de la série *Face de lune*, par Boucq et Jodorowsky, je compte sept planches dont toutes les cases sont des bandeaux. La planche coïncide alors avec une unique colonne, de largeur maximale.

Usages rhétoriques

Après Benoît Peeters[4], j'appelle ici *rhétorique* le procédé qui plie la forme ou la dimension de la case à l'action qu'elle enferme : une case verticale pour un personnage en pied représenté seul, une case en largeur pour une scène de foule, et ainsi de suite. S'agissant de la visée rhétorique[5], la production contemporaine de bandes dessinées me paraît divisée en trois grandes écoles. Par ordre de complexité croissante, il faut, en premier lieu, mentionner les adeptes de la *rhétorique simple* (trop nombreux pour être cités et qui, par définition, ne présentent pas, sous cet aspect-là, de trait saillant méritant un commentaire qui les individualiserait). Pour ceux-là, le nombre et la hauteur des strips étant réglés, seule se pose la question de la largeur des vignettes, lesquelles, rectangles de forme variable, s'adaptent aux accidents du récit. Cette école peut être qualifiée de classique, et les planches qu'elle produit sont, sous l'aspect de la mise en page, discrètes, non ostentatoires.

Un auteur comme Ceppi illustre exemplairement une option un peu plus sophistiquée, que je nommerai la *rhétorique élaborée*. Dans son plus récent ouvrage (*CH confidentiel*, vol. 1), il multiplie, à l'intérieur d'un système à trois bandes de hauteur variable, les empilements de deux, voire trois cases, sans toutefois enfreindre la règle de l'étanchéité des strips. La vectorisation horizontale qu'induit, par essence, le strip, se trouve rééquilibrée dialectiquement par ces petits syntagmes verticaux qui prennent place à l'intérieur de cette hauteur réglée d'avance mais sont autant de décrochages locaux en contradiction avec l'axe supposé linéaire de la lecture. Au sein de la bande, l'alternance de cases verticales, de cases horizontales et de ces empilements brise incessamment cette linéarité. Ceppi se montre là l'héritier d'Edgar P. Jacobs, chez qui la planche était composée comme une marqueterie et s'ingéniait (y compris au moyen d'un texte surabondant) à arrêter continûment le regard.

© Dupuis

| Une planche à cinq bandes dans *Prosopopus*, de Nicolas de Crécy |

Le nouveau baroque

On pourrait distinguer, dans la population des dessinateurs, ceux qui privilégient les cadres tendant vers le carré et, au contraire, les partisans de l'étirement (Andreas, Berlion…), adeptes de formes rectangulaires très allongées. La mise en page est naturellement plus ostentatoire chez les seconds que chez les premiers, et l'on serait fondé à les taxer de maniérisme.

Toutefois, ce penchant n'est rien à côté de ce que produisent leurs confrères, de plus en plus nombreux, qui s'inscrivent dans la

4 | *Cf. Lire la bande dessinée*, Casterman, nouvelle édition 2002, et Flammarion, "Champs" n° 530, chapitre 2.

5 | Celle que dédaigne la mise en page régulière, où le cadre, défini au départ, est indifférent au contenu toujours changeant.

6

© éd. du Lombard

| Trois empilements cassant la linéarité horizontale de la lecture chez Ceppi (*CH confidentiel*) |

tendance que je qualifierai de *nouveau baroque*. Nouveau, parce qu'un Philippe Druillet, dans les années 70, avait inventé et incarnait presque à lui seul une conception baroque de la page de bande dessinée dont les caractéristiques étaient : production d'un « effet tableau » d'ensemble, éclatement de la plupart des cadres vignettaux au profit d'une interpénétration des images, abandon de la forme rectangulaire canonique, effets de symétrie, extension de certaines compositions à la double page et hypertrophie des décors par rapport aux personnages, produisant un effet de monumentalité.

En comparaison, le nouveau baroque est moins extravagant, moins spectaculaire. Il ne renie pas le cadre, ni l'étanchéité des vignettes. Ce qui le caractérise est plutôt le recours permanent à tout l'arsenal des effets locaux permettant de mettre certaines images en exergue et d'échapper à la « monotonie » supposée consubstantielle à toute forme de régularité. Pour ne pas être trop long, je ne l'étudierai que sur deux exemples : *Shandy*, de Matz et Bertail (éd. Delcourt), et *Lanfeust des étoiles*, d'Arleston et Tarquin (éd. Soleil) – deux séries qui ne sont pas dépourvues d'intérêt par ailleurs.

Il suffit de feuilleter l'album *Agnès* (volume un de la série *Shandy*) pour constater que la notion de bande n'a plus ici de réelle pertinence. La plupart des pages sont divisées en deux moitiés horizontales, et chaque demi-planche joue sa propre partition. Telle consiste en une seule grande case de fond à l'intérieur de laquelle une ou deux petites vignettes sont disposées en incrustation, telle autre joue des empilements et se structure autour d'un axe vertical, telle autre encore se compose de bandeaux très étirés redonnant à l'horizontalité sa prééminence. A cela viennent s'ajouter les fréquentes images qui envahissent la marge et se prolongent à bord perdu, rompant l'« hypercadre » de la page. Ce sont souvent de vastes panoramas : ruines grandioses (p. 3), coucher de soleil sur la mer (p. 8), vue générale du domaine de Versailles (p. 11), jardin romantique (p. 22), etc. Il semble alors que le dessinateur cherche à mimer la forme du tableau, du morceau de peinture tel qu'on en trouve dans les musées. Mais il s'y prend d'une façon paradoxale, puisque le propre des tableaux est généralement d'être encadrés, ce que ses cases ne sont pas. Toutefois, certaines de ces images à bord perdu ne rentrent pas dans cette catégorie et ne présentent aucune caractéristique remarquable, sinon d'être située à l'entrée (en haut à gauche) ou à la sortie (en bas à droite) de

© Delcourt

| *Shandy*, t.1 : *Agnès*, par Matz et Bertail |

la planche. Le fait que de telles vignettes initiales ou terminales débordent l'hypercadre vers le haut ou vers le bas semble n'obéir à aucun autre impératif que d'« animer » la page. Enfin, non content de jouer de cette variété de configurations, Bertail ménage, de temps à autre, des surprises sous la forme de pages obéissant à une composition concertée inhabituelle : que l'on se reporte aux pages 26-27, organisées chacune, selon un dispositif symétrique, en cinq bandes et deux colonnes d'inégale largeur, ou à la page 37 où c'est, paradoxalement, la régularité retrouvée qui « fait événement » (la fenêtre gothique à croisillons de la dernière case thématisant le principe ordonnateur de la grille orthogonale).

Passons maintenant à *Lanfeust des étoiles* (j'ai entre les mains le volume cinq). Les pages respectent un dispositif à quatre ou à cinq bandes, ce qui, d'emblée, nous renseigne sur leur très forte densité. On pourrait penser qu'une telle densité requiert la plus grande clarté dans l'ordonnancement des vignettes, mais le dessinateur choisit l'option contraire : beaucoup d'images viennent en superposition sur une image de fond, souvent sans grande différenciation chromatique, et ne bénéficient donc pas des quelques millimètres de blanc (l'intercase) qui a ordinairement pour fonction de les détacher au regard et de les identifier comme unités narratives. Les incrustations sont légion, mais aussi les bords perdus, les empiétements, bref tous les « effets spéciaux » qui, dans l'esprit des auteurs, signent la modernité en matière de mise en page. (Ils affectionnent aussi, au point d'en faire un tic de découpage, les syntagmes de trois ou quatre bandeaux très étroits et superposés, à travers lesquels se lit une trajectoire oblique.)

© Soleil

| *Lanfeust des étoiles*, t.5 : *La chevauchée des bactéries* par Arleston et Tarquin |

Une page de *Lanfeust des étoiles* ressemble à un catalogue des procédés de mise en page contemporains, mais elle étouffe sous leur surabondance et peut provoquer chez certains lecteurs – dont je suis – un sentiment de trop-plein, d'indigestion. On songe à un cinéaste qui userait et abuserait du *split screen*, simplement parce que ce procédé est répertorié parmi l'arsenal des figures cinématographiques et qu'il serait, dès lors, dommage de s'en priver.

Ainsi, le nouveau baroque relève moins, à mon sens, d'une recherche plastique (analogue à celle qui, en d'autres temps, inspirait Druillet) que d'une visée rhétorique exacerbée : il s'agit de complexifier à l'envi les relations entre vignettes consécutives. La consécution, justement, ne paraît plus suffisante à assurer le sens : il faut le raffiner, le sophistiquer par

© Glénat

| Etienne Schréder, *Le Vol d'Icare*, dans la collection "Carrément BD" |

des jeux de cadres suggérant différents degrés de subordination, d'émancipation, de fragmentation, que sais-je ? Et l'emploi incessant de toutes les figures de rhétorique propres au neuvième art apparaît comme le *nec plus ultra* de la narration dessinée. Nous avons affaire à une génération qui a perdu cette forme d'innocence caractéristique de la bande dessinée franco-belge classique (celle des années cinquante), dont les maîtres étaient avant tout désireux de raconter une histoire de la façon la plus simple et lisible possible.

L'influence des mangas n'est sans doute pas étrangère à cette évolution. En tout cas, la tendance que j'appelle ici « nouveau baroque » imprègne une part non négligeable du catalogue d'éditeurs comme Delcourt ou Soleil, tendant à devenir une sorte de « marque de fabrique ».

Tout procédé est valide en soi ; c'est sur la pertinence de son utilisation que doit porter le jugement d'évaluation. Voilà à quoi devrait bien s'employer la critique esthétique de la bande dessinée, si elle existait.

Tradition et renouvellement

Outre celle des mangas, l'autre influence que l'on s'attendrait à trouver agissante est celle de Chris Ware, l'un des auteurs les plus célébrés de ces dernières années et les plus innovants en termes de mise en page. Mais, même si quelques albums s'y réfèrent[6], il ne semble pas qu'il soit beaucoup plus imité qu'un Crepax ou un Toppi ne le furent en leur temps. C'est que ses inventions, comme l'étaient les leurs, sont probablement trop singulières pour que l'on puisse aisément se les approprier sans que l'emprunt ne soit immédiatement dénoncé. Elles signent un style. Peut-être l'influence de Ware a-t-elle pris, sur certains auteurs (je songe notamment au néerlandais Tobias Schalken, auteur de *Balthazar*), la forme plus positive d'une « permission d'innover », d'une incitation à concevoir des modes d'utilisation de la page rompant radicalement avec la tradition.

Toutes les époques de la bande dessinée sont aujourd'hui contemporaines les unes des autres, et un dessinateur a le libre choix du modèle auquel il veut se référer. Dans le *Durango* de Swolfs, ce n'est pas seulement le dessin qui est en dette vis-à-vis de Giraud : la mise en page est calquée sur celle du *Blueberry* des années 80 et 90. Et quand Philippe Wurm introduit (parcimonieusement mais de façon régulière) des images circulaires dans les planches de sa série *Les Rochester* – au découpage et à la mise en page très classiques –, il renvoie, consciemment ou non, à *Bécassine*.

Je terminerai sur l'évocation d'une collection dont le concept paraissait de nature à ouvrir de nouvelles voies à la mise en page de bande dessinée, je veux parler de la collection "Carrément BD" éditée par Glénat, au format ample et… carré, comme son nom l'indique. En examinant la vingtaine d'albums déjà parus, on constate que la grande majorité des dessinateurs se sont contentés d'adapter les dispositifs habituels sans véritablement chercher à inventer autre chose. Certains bordent leurs planches par une vignette en forme de colonne, retrouvant ainsi, dans la partie restante, le format de planche habituel. Quelques rares ouvrages présentent toutefois des singularités qui, si elles ne bouleversent pas le langage de la bande dessinée, témoignent d'une certaine intelligence du format. Dutreuil et Maingoval (*Ana Enigma*) utilisent à bon escient des cases-bandeaux inhabituellement larges à l'intérieur desquelles l'action ou le paysage vient s'inscrire sur le mode du déroulement visuel. En diffractant à l'extrême certaines planches de *Témoins muets* par la multiplication d'inserts de petites dimensions, Gorski réussit à accentuer le sentiment de gain d'espace. Pontarola joue avec des courbes qui tentent de réintroduire du mouvement dans un format par définition statique (*Sapiens*) ou, dans les pages les plus intéressantes de son autre album *Akarus*, inscrit un deuxième carré à l'intérieur de la page, autour duquel se structure l'ensemble de la composition. Cette dernière stratégie est poussée plus loin et systématisée par Etienne Schréder (*Le Vol d'Icare*), qui bouscule une grille régulière de neuf cases en inscrivant au centre de ses planches un carré, ce carré et l'anneau qui l'enserre étant, l'un comme l'autre, soumis à diverses combinaisons et subdivisions. ■

6 | Par exemple *World trade Angels*, de Fabrice Colin et Laurent Cilluffo, chez Denoël Graphic.

Jacques Lob et Georges Pichard

Blanche Epiphanie, « Le Retour de l'ange noir »

planche 26 | 1977 | 49,9 x 32 cm | encre de Chine et gouache blanche sur carton | inv. 001.7.6

Harry Morgan

Cette planche de Pichard se caractérise par la surcharge décorative, à travers la noircissure du fond et le recours à l'aplat, la référence au *modern style* et enfin le recours à l'allégorie ridicule. Cette dernière est prise en charge au premier chef par le dispositif : la segmentation en bandeaux et en cases est assurée par des feuilles de chêne et de laurier et par un glaive flamboyant, évoquant celui des chérubins qui gardent l'arbre de vie dans la Genèse. Le cartouche du titre est hérissé des trompettes de la renommée, du glaive de la justice et d'étamines frappées à l'initiale de Défendar, qui font penser autant à des drapeaux anarchistes (le pavillon noir des pirates, celui du capitaine Nemo) qu'à des références internes au corpus pichardesque (Ténébrax constitue lui aussi de façon autiste son propre État).

Au total, l'effet de ces allégories est à la fois vieillot et boursouflé, et l'artiste donne un bon équivalent graphique du style oraculaire des feuilletons populaires, habilement pastiché dans le texte de Jacques Lob.

Le dispositif ainsi allégorisé dispute l'espace disponible au contenu narratif. Le décor est absent, à part la mer, dont le traitement fait écho aux banderoles du paratexte. Quant aux personnages, représentés en pied, ils semblent raides et géométriques et ils n'occupent paradoxalement que la moitié des vignettes.

Le bandeau médian est fait de trois cadres ovoïdes. Ceux-ci renvoient à une pratique iconique (le XIX^{e} siècle et la Belle-Époque découpent les photos en rond pour les plier aux normes du tableau rond ou *tondo*) en la détournant à des fins rhétoriques : il s'agit d'une parenthèse dans le récit, en l'occurrence d'un flash-back (souvent codé en BD par une case aux angles arrondis). Pichard utilise ici habilement le trait sémiotique du *cropping* (du rognage ou du recadrage), pour lui donner une valeur sémantique : ce qu'on voit est une explication sur le passé, qui par définition est à la fois *lacunaire* et *focalisée*.

L'allégorie est également repérable dans le contenu iconique. Le manichéisme du récit est traduit par le manichéisme du dessin : les personnages sont « tout noir » ou « tout blanc », mais c'est le justicier qui est en noir et l'infect banquier Adolphus qui porte un costume blanc. Le collant noir intégral de Défendar fait de lui un compromis entre Musidora dans *Les Vampires* de Feuillade, dont il serait une version masculine et osseuse, et la bande dessinée de superhéros (la lettre D sur son torse rapproche Défendar du superhéros de la Marvel, Daredevil).

Mais sur un autre plan cet apparent manichéisme est subverti par les préoccupations libidinales des auteurs. Le feuilleton du martyre féminin est détourné, puisque les auteurs rendent explicite le fait que les malheurs de Blanche Epiphanie intéressent surtout le cochon qui sommeille en tout lecteur. Quant au dessin de Pichard, il est foncièrement libidineux. C'est ce qui fait l'ambiguïté de Défendar. D'une part, la référence à Musidora le rapproche d'une figure homoérotique. D'autre part, il suffit de le comparer à son équivalent dans les littératures dessinées, Daredevil, pour repérer ce qui fait problème : Défendar est, graphiquement, un homme nu, rendu présentable par le fait qu'il est couvert d'un aplat noir. ■

26

LE RETOUR DE L'ANGE NOIR

MAUDIT! TU PENSAIS T'ÊTRE DÉBARRASSÉ DE MOI ET POUVOIR COMMETTRE IMPUNÉMENT TES ABOMINABLES FORFAITS! AH! ÇA! C'ÉTAIT MAL ME CONNAÎTRE, ADOLPHUS!

MAIS COMMENT... COMMENT DONC AVEZ-VOUS FAIT POUR...

OUI, PAR QUEL HEUREUX MYSTÈRE AVONS-NOUS LA JOIE DE REVOIR ICI L'ÉTONNANT ET ADMIRABLE JUSTICIER QUE L'ON CROYAIT PERDU?

J'ÉTAIS DANS LA CHALOUPE LORSQUE J'AI VU REVENIR VERS MOI CE SINISTRE NAVIRE, MAIS CROIS-TU QUE J'ALLAIS ÊTRE ASSEZ FOU POUR ME LAISSER ENCHAÎNER UNE SECONDE FOIS? PARBLEU! J'AI COMPRIS QUE POUR SAUVER BLANCHE IL ME FALLAIT RESTER LIBRE!

JE ME SUIS ALORS IMMERGÉ SUBREPTICEMENT À L'ABRI DE VOS REGARDS...

... IL M'A ENSUITE ÉTÉ FACILE DE MONTER À BORD DE CE BATEAU ET DE M'Y DISSIMULER.

AORENA

MAIS TRÊVE DE PAROLES! À PRÉSENT, MISÉRABLE, TU VAS ME DIRE OÙ EST BLANCHE! JE TE CONSEILLE DE RÉPONDRE VITE ET SANS BIAISER, CAR PLUS RIEN NE M'ARRÊTERA DÉSORMAIS DANS MA MISSION SALVATRICE!

TU AS COMPTÉ SANS MOI, L'AMI! IL ME SEMBLE QUE NOUS AVONS UNE AFFAIRE À RÉGLER TOUS LES DEUX!

QUOI? QU'EST-CE QUE...?

Guido Crepax

Valentina et le Chat botté

planche 5 | 1968 | 51 x 36,6 cm | encre de Chine sur carton | inv.001.17.5

Thierry Groensteen

L'Italien Guido Crepax (1933-2003) est reconnu pour avoir inventé de nouveaux modes de fragmentation de l'espace paginal. Il affirmait d'ailleurs que la mise en page était sa première préoccupation.

Cette planche n'est certes pas la plus inventive de l'œuvre de Crepax, ni même de sa première période (datant de 1968, cet épisode a été publié en France dans l'album *La Loi de la pesanteur*, éd. du Square, 1979). Elle présente néanmoins un certain nombre de traits marquants. Tracés d'un trait épais, les cadres vignettaux ne se contentent pas de cerner le dessin, ils semblent l'emprisonner. Cette sensation est renforcée par le fait que les cadrages sont très serrés. Sur seize vignettes, on compte dix gros plans ou très gros plans, serrant au plus près un visage, une main, un pied. En dépit de l'exiguïté des espaces représentés, un mobilier abondant contribue à le saturer et à enfermer les personnages : voyez, dans la dernière bande, Valentina coïncée entre deux chaises (dont l'une enjambe l'entrecase pour se prolonger dans l'image suivante), un sommier métallique, un store ou volet et une ampoule, éléments qui composent d'ailleurs un espace improbable, où des plans incompatibles paraissent redressés selon les lois du cubisme.

Cette sensation d'enfermement vient ici souligner le sort de l'héroïne : l'homme aux lunettes noires, apparemment furieux qu'elle l'ait pris en photo, lui a arraché son appareil, l'a fait monter dans sa Cadillac, l'a emmenée dans un palace et la conduit maintenant dans cette chambre où elle se retrouvera, dès la page suivante, ligotée sur le sommier.

Les aventures de Valentina sont généralement taillées dans une étoffe onirique. Les scènes représentées sont-elles vraiment vécues ou ne font-elles qu'illustrer l'intense vie fantasmatique de l'héroïne ? La réponse est, le plus souvent, indécidable. L'on doit souligner que, bien que prompte à s'évader dans la rêverie, Valentina Rosselli – créée en un temps où les héroïnes dessinées n'étaient pas légion – est dotée d'un patronyme, d'une profession (photographe), de convictions (elle professe des opinions trotzkistes), d'une biographie (elle est censée être née le 25 décembre 1942 ; en 1971, elle accouche d'un fils, etc.).

Dans cette planche-ci, le mystère tient d'abord au mutisme obstiné de l'homme, dont l'identité même est, pour l'heure, inconnue (il s'agit, comme le lecteur ne tardera pas à le découvrir, du professeur Frankstone). Le geste de la main qu'on lui voit faire dans la cinquième case est d'une remarquable ambiguïté : on ne sait s'il intime à Valentina le silence, ou s'il lui adresse un baiser.

Pour en revenir à la mise en page, Il est remarquable qu'elle soit traversée, dans toute sa hauteur, par une « gouttière » verticale qui apparaît comme une séparation aussi prégnante que les gouttières horizontales séparant les trois strips. La planche en paraît d'autant plus morcelée, composée à la manière d'un jeu de cubes, voire d'un puzzle.

Photographe, Valentina s'approche des motifs qui l'intéressent en usant du zoom. Crepax fait de même, il nous colle le nez sur des fragments du corps comme pour nous obliger à scruter, à mieux voir. L'auteur et son héroïne partagent la même pulsion scopique, faisant de nous des voyeurs avides et attentifs. ■

LO SCONOSCIUTO SALE CON VALENTINA...
INSOMMA NON VUOLE PARLARE... E IO... COSA DEVO FARE?
... ALL'ULTIMO PIANO .....
ADESSO DOVE ANDIAMO? DEVO APRIRE LA MACCHINA?
...ENTRA...
... IN UNA CAMERA VUOTA E VI SPINGE DENTRO BRUSCAMENTE LA BELLISSIMA NEMICA
EHI, MA COSA FA? MI LASCI! PERCHE'?
GRR...
...RACK
COME? AH, COSI' LEI...
GUIDO CREPAX
MA E' MATTO?
IO NON... ... MA LEI E' MATTO! MI RIDIA...
CRZK... CKR...
ZRKR... KRZ...
UN CAMPANELLO...
... CI SARA' PURE
...UN CAMPANELLO, QUI...
SI'... ...SI'... HO CAPITO...
ZAK!

François Bourgeon

Les Passagers du vent, T. 3 : Le Comptoir de Juda

planche 17 | 1980 | 43 x 32,5 cm | encre de Chine, feutre et gouache blanche sur papier | inv. 90.35.2

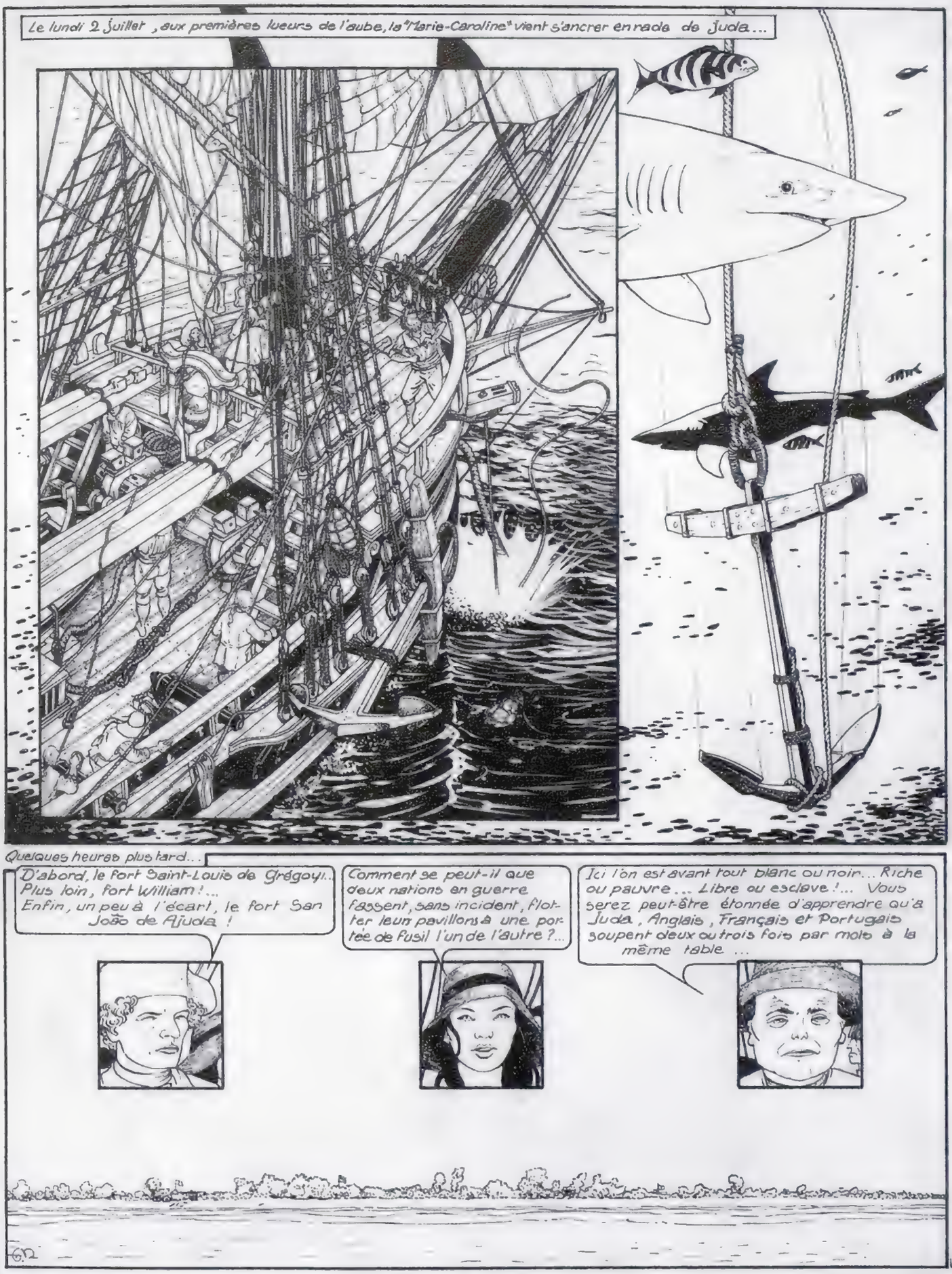
Jean-Philippe Martin

Ce que l'on note d'emblée au premier feuilletage des livres de François Bourgeon, c'est le nombre parfois impressionnant de vignettes que compte chaque page, bien souvent à concurrence de textes eux aussi abondants. Tout cela obéissant à une rhétorique de l'efficacité et au souci de livrer toute la densité d'un récit dans un nombre compté de pages.

Rappelons l'argument des *Passagers du vent*, fresque historique en cinq tomes qui démarra dans le numéro 18 de la revue *Circus*, en 1979. Après avoir été dépossédée de son héritage, Isa, jeune femme libre, s'embarque sur un navire de la Marine Royale où elle s'éprend d'un marin, Hoel, et se lie d'amitié avec Mary, sujette d'Albion. Elle entraîne ses compagnons de fortune sur un négrier, le « Marie-Caroline », à destination du comptoir de Juda, au large des Canaries. C'est ce moment de l'aventure dont il nous est donné d'observer ici une planche, visiblement en rupture avec le « système Bourgeon » que nous venons de rappeler. De fait, elle vient en contrepoint des six pages qui la précèdent, encombrées de vignettes elles-mêmes saturées de personnages et grouillantes de bulles, comme pour souligner le confinement et la promiscuité des passagers – équipage et esclaves – embarqués depuis plus de quatre mois. Cette page-ci, très aérée, quasi dépourvue de personnages, comporte en tout six cases. Soit deux grandes cases composites (des vignettes serties sur des cases de plus grande taille) qui découpent la planche en deux bandes aux proportions et aux formes inégales. La bande supérieure, qui ne compte que deux cases dans lesquelles on décèle du mouvement, occupe les deux tiers de la page et sa verticalité écrase la bande inférieure, horizontale, statique, et faite, elle, de quatre cases. Chez Bourgeon, les pages telles que celle-ci, qui émaillent le cours du récit, ont des attributions spécifiques. Pages de transition et de respiration dans la narration, elles sont rarement gratuites et jamais insignifiantes. Les informations, en grande partie visuelles, distillées dans cette « tête » du principal chapitre du *Comptoir de Juda*, sont indicielles des événements qui suivront. Dans la bande supérieure, une vignette juxtaposée à une case de grande taille offre une vue en plongée de l'équipage du Marie-Caroline en train de mouiller le navire en rade de Juda, un comptoir où Anglais, Portugais et Français se partagent le commerce du « bois d'ébène ». La manœuvre est explicitée par la case qui englobe cette vignette représentant les fonds marins et dans laquelle on peut suivre la descente de l'ancre le long du bord droit de la case, au milieu de requins en embuscade. Métaphore explicite : la scène est lourde en menaces futures. Incrustés dans un plan général montrant une vue de la rive de Juda, trois inserts de visages, ceux des trois principaux protagonistes de l'histoire en conversation – le chirurgien du bord, le capitaine Malinet et Isa – confirment en quelques mots que nos héros vont aborder un rivage déchiré par de multiples tensions.

On explique généralement le succès des *Passagers du vent* par la méticulosité et la justesse documentaire de la reconstitution historique, et donc par les vertus pédagogiques de cette saga ; par l'habileté de Bourgeon à lier aventure et histoire en y ajoutant un zeste d'érotisme ; par son intérêt pour les héroïnes féminines, dans un registre où on leur accorde généralement peu de place.

On oublie souvent d'indiquer que ce succès tient aussi à l'emploi d'une grammaire spécifique et innovante, qui sait exploiter toutes les ressources narratives de l'espace de la page, notamment dans le recours efficace aux juxtapositions de vignettes, dont nous avons ici un bel exemple. ■


Le lundi 2 juillet, aux premières lueurs de l'aube, la "Marie-Caroline" vient s'ancrer en rade de Juda...
Quelques heures plus tard...
D'abord, le fort Saint-Louis de Grégoy!.. Plus loin, fort William!... Enfin, un peu à l'écart, le fort San João de Ajuda!
Comment se peut-il que deux nations en guerre fassent, sans incident, flotter leur pavillons à une portée de fusil l'un de l'autre?...
Ici l'on est avant tout blanc ou noir... Riche ou pauvre... Libre ou esclave!... Vous serez peut-être étonnée d'apprendre qu'à Juda, Anglais, Français et Portugais soupent deux ou trois fois par mois à la même table...

Trondheim

Président du festival d'Angoulême en ce mois de janvier 2007, pilier de l'Association et de l'Oubapo, directeur de collection chez Delcourt, Lewis Trondheim a marqué la bande dessinée moderne de son empreinte. D'avoir tué son personnage fétiche de Lapinot ne l'a pas conduit à prendre sa retraite. Tout en entretenant plusieurs collaborations régulières (avec Sfar, Parme, Garcia ou Parrondo), il alterne les albums pour le grand public et les créations plus personnelles, explorant tous les genres et tous les formats. Trondheim n'a pas souhaité nous accorder d'interview. Il n'en occupe pas moins une place d'honneur dans ce numéro.

Soyez spontané ! 60
Paul Gravett

En vacance 74
Jean-Pierre Mercier

Donjon :
L'univers de tous les possibles 80
Alexis Laballery

Lewis Trondheim, ou l'enfance réinventée 88
Clément Lemoine

Un homme libre qui s'oblige 94
Gilles Ciment

Pichenette 106
Lewis Trondheim

Témoignages :
Jean-Christophe Menu 78
Jean-Pierre Duffour 86
Jochen Germer 87

| Frontispice de l'album *Les Aventures de l'univers* - © Dargaud |

Soyez spontané !

Paul Gravett

« Soyez spontané ! » Telle est l'injonction irritée du psychanalyste à son patient soumis à un déferlement d'associations de mots. Comme si l'on pouvait être « spontané » sur commande. Le choix de cette vignette pour figurer en couverture de Psychanalyse *(Le Lézard, 1990), une publication modeste et précoce de Lewis Trondheim, est loin d'être insignifiant : contre vents et marées, Trondheim n'a-t-il pas réussi à rester farouchement spontané, alors qu'il œuvrait parallèlement pour le marché standardisé des albums cartonnés couleurs et dans l'espace indépendant ouvert par l'Association – où sont ses racines –, devenant un scénariste, dessinateur et éditeur des plus prolifiques, sinon même boulimique ?*

Dans chaque nouveau projet qu'il entreprend, il semble vouloir fuir la répétition. Ainsi qu'il l'a expliqué dans *Désœuvré*, « Je n'ai plus la même énergie primaire et naïve quand j'attaque un livre, sauf en cas de challenge. Toujours chercher à gravir une montagne plus haute... ou tout du moins, une montagne différente. » Premier lecteur de ses bandes dessinées, Trondheim cherche d'abord à se surprendre. De cette façon, il espère bien parvenir à surprendre aussi ses autres lecteurs.

En dépit du succès qu'il allait rencontrer, ses débuts ne furent pas très auspicieux. Dans *Psychanalyse*, le dessin de Lewis n'était pas vraiment spontané. Il avait juste gribouillé six cases, trois parlantes et trois muettes, représentant la tête grossière d'un même patient, réduite à une bouche, des yeux, une oreille et des cheveux. Ensuite, il avait laborieusement, maniaquement, agrandi ces minuscules vignettes à la photocopieuse pour monter ces agrandissements en séquences, 272 fois sur 14 pages. L'empâtement du trait agrandi, et les gros points de trame dans les fonds, façon Lichtenstein, accentuaient délibérément l'aspect mécanique de ce travail. Des BD minimalistes ont existé auparavant, utilisant les décors, personnages et visages les plus schématiques, mais quelle est la limite ultime du minimalisme ? (En fait, Trondheim, à la manière d'un savant fou, n'a jamais arrêté de faire des expériences pour découvrir cette limite, comme nous le verrons.) Dépourvus de charge mélodramatique, ses images ne révèlent rien de la bataille psychique de plus en plus serrée entre le patient entêté, qui doit affronter associations verbales et test de Rorschach, et son analyste invisible, constamment maintenu « hors champ ». Leur dialogue est un ping-pong troué de silences porteurs d'une tension comique. Il faut attendre les deux ultimes vignettes pour que le patient sorte de son mince répertoire d'expressions : d'abord une image où son angoisse s'exprime sans recourir aux mots, puis ce cri final : « Maman ! »

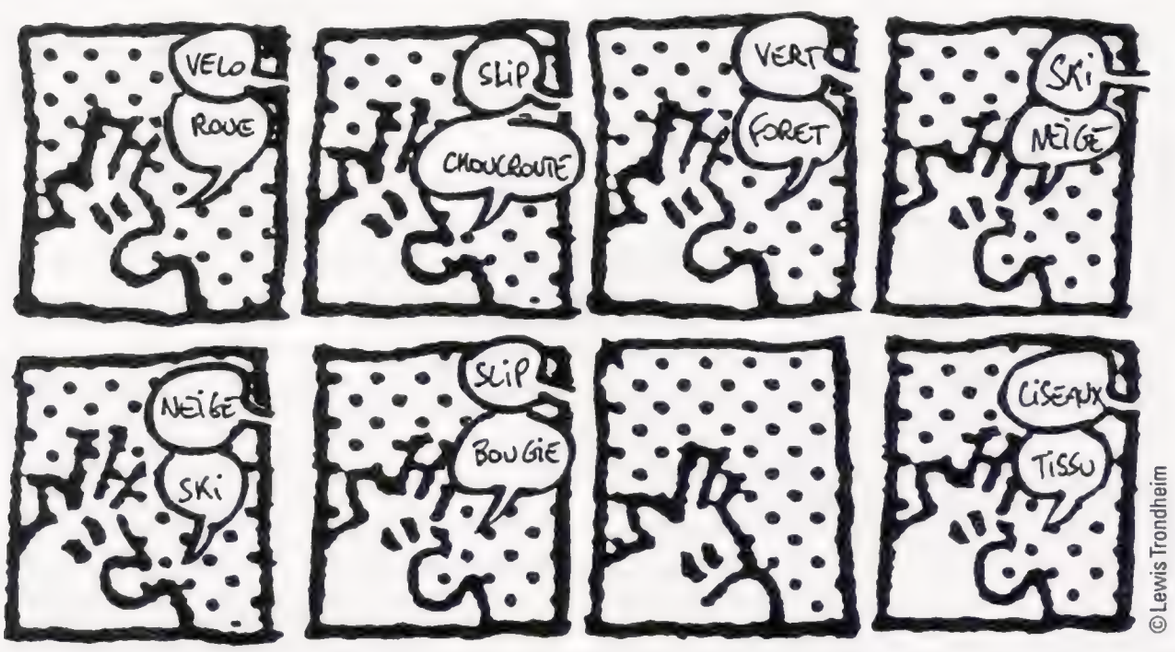
L'anti-dessin d'où Trondheim est parti, affichant fièrement ses insuffisances apparentes, se moquait des conventions de la bande dessinée franco-belge traditionnelle, cette « bédé » industrielle produisant à tour de bras des albums cartonnés en couleurs dont les histoires comiques ou dramatiques s'inscrivent dans des séries qui comptent jusqu'à trente ou quarante volumes. Leur qualité de papier et d'impression, leur format généreux sont destinés à accueillir des dessins élaborés, minutieux, représentant un an de travail ou davantage, où toute spontanéité est souvent étouffée par la convention ou par la virtuosité. Dès le commencement, il était clair que Trondheim ne pourrait ou ne voudrait pas suivre le modèle standard. Son collègue Jean-Christophe Menu, cofondateur de l'Association, donna un résumé de sa position dans sa préface à *Psychanalyse* : « Ayant refusé tout ce qui ressemblait à un effet de style "bédé", ayant dénudé son langage de toute fioriture séduisante et

complaisante, Lewis Trondheim parvient à atteindre l'essence même de la bande dessinée, avec l'évidence d'un secret retrouvé. Parce qu'il a réussi le tour de force de partir de rien, tout est possible dans les fausses bandes dessinées de Lewis Trondheim, les plus vraies qui soient. »

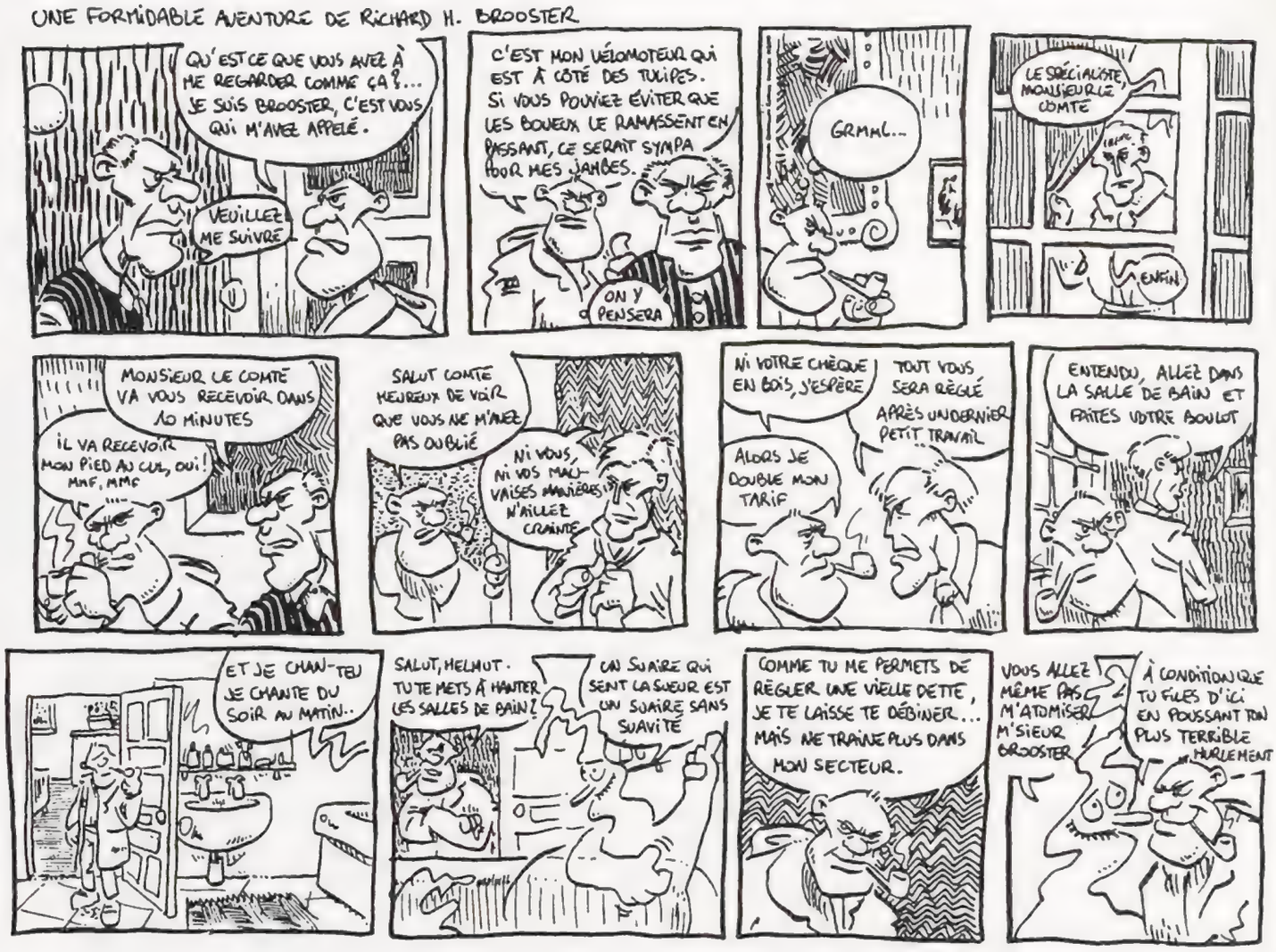
La première fois que je vis Lewis Trondheim, il se tenait derrière un petit stand dans un festival de bande dessinée local, hors Paris. C'était en 1989. Il me frappa par son côté intense, intériorisé, déterminé, je dirais presque britannique dans son mélange de réserve et d'excentricité. La photocopieuse venait de livrer les premiers exemplaires de son fanzine *Approximate Continuum Comics Institute H3319*. J'appris qu'il débutait dans la BD sur le tard, n'ayant réalisé ses premières planches qu'un an auparavant, à l'âge de vingt-quatre ans. Il était né Laurent Chabosy en 1964, dans une famille catholique aisée de Fontainebleau. En 1996, il serait présenté par le magazine *Les Inrockuptibles* dans les termes suivants : « Enfant, Lewis Trondheim s'est copieusement ennuyé. Adolescent, il a végété. Adulte, il engrange comme un forcené des albums de BD subtilement farfelus. (...) Rarement jeunesse aussi larvaire aura accouché d'un papillon si brillant, infatigable et inventif.[1] » Pour cette renaissance, il s'inventa le pseudonyme de Lewis Trondheim. 'Lewis' pourrait être un hommage à Lewis Carroll, à en juger d'après son goût pour les lapins et pour les métamorphoses bizarres. Quant à 'Trondheim', c'est le nom d'une ville en Norvège, pays réputé le plus froid de tous ceux que notre homme a visités. Il se trouve que c'est aussi le lieu de naissance attribué au Prince Valiant d'Harold Foster. Mais, au bout du compte, s'il faut en croire l'intéressé, il aurait choisi ce nom parce qu'il ne sonnait pas du tout français, histoire d'embêter les Français qui auraient à le prononcer. En d'autre termes, pour être contrariant et original.

Qu'est-ce donc qui fit sortir Lewis de sa coquille et l'amena à la bande dessinée ? A la différence de ces créateurs qui rêvaient depuis le plus jeune âge de faire de la BD, il ne nourrissait pas de passion éternelle pour cet art. Il en avait consommé enfant mais sans beaucoup de discrimination. Si ses influences les plus fortes furent celles du Picsou de Carl Barks et du Mickey Mouse de Floyd Gottfredson – auxquelles s'ajouta plus tard celle de Massimo Mattioli dans *Pif* –, il ingurgita aussi des reliures entières de *Spirou*, se faisant un devoir d'y lire chaque page sans en omettre aucune. Il devait déclarer en 1999 à Jean-Pierre Mercier : « Je croyais qu'il fallait tout lire. Je ne savais pas que j'avais le droit de ne pas lire ce que je n'aimais pas. » A se demander si Trondheim ne crée pas autant de bandes dessinées pour satisfaire son moi de lecteur-enfant, toujours avide d'en lire plus.

1 | « Ma vie de lapin », interview par Richard Robert, *Les Inrockuptibles* n° 45, 21 février 1996.



| Extrait de *Psychanalyse*, Le Lézard, 1990 |



| Ci-dessus, ci-dessous et page de droite : trois extraits du fanzine *Approximate Continuum Comics Institute H3319*. Lewis à la recherche d'un style… |

Quelquefois, tout ne tient qu'à une rencontre. Celle, pendant son service militaire, avec Harry Morgan, auteur-éditeur du fanzine *The Adamantine* et critique aux *Cahiers de la bande dessinée* (aujourd'hui dans *Neuvième Art*). A travers Harry, Trondheim découvre le monde secret des artistes de la *small press*, qui photocopient et autoéditent leurs bandes dessinées, des amateurs au meilleur sens du terme. Intrigué, il se mit à lire *Les Cahiers*, restant en relations avec Harry, lequel le persuada d'assister à un colloque auquel lui-même

devait participer, en 1987. C'est là, au château de Cerisy-la-Salle, qu'eut lieu la rencontre avec Jean-Christophe Menu.

En 2001, Trondheim fut sollicité pour participer à l'ouvrage *Jeux d'influences* (éditions PLG), dans lequel trente créateurs de bande dessinée parlent des œuvres marquantes qui leur ont donné envie de faire ce métier, et de celles qui continuent de les inspirer. A sa manière habituelle, il envoya une réponse non conventionnelle, sous la forme d'une page dessinée composée d'un seul « plan fixe ». Il s'y représente (voir page suivante) découvrant, en 1987, le comic expérimental *Le Lynx à tifs*. Stupéfié par cette suite de styles graphiques bizarres, il se met à lire et tombe sur « un des pires », signé Mattt Konture. Suivent alors trois cases muettes le montrant absorbé par sa lecture, les traits figés, la dernière coïncidant avec une véritable épiphanie. Tranquillement, une révélation intellectuelle s'est opérée : « Ah bin ça… C'est dessiné tout moche mais c'est intéressant à lire. » « C'est curieux. » « Mais bon, dans ce cas-là, même moi je pourrais faire des BD si je voulais. » « Bin, tiens, oui… J'ai qu'à essayer. »

Il essaya. Avec ses moyens graphiques limités, Laurent se mit à réaliser ses propres bandes dessinées. Quand il en prit connaissance, Harry le pressa de créer son propre fanzine. Les premiers exemplaires sortirent de la photocopieuse en 1988, et un an plus tard Menu le contacta pour participer à la revue *Labo*, chez Futuropolis. Chabosy avait entretemps cédé la place à Trondheim. La décision de prendre un pseudonyme peut avoir été dictée par le fait que Harry Morgan est aussi un nom de plume.

Les dessinateurs expérimentés aiment à dire que tout nouveau venu doit commencer par dessiner un certain nombre de pages, peut-être de l'ordre de quelques centaines, avant de maîtriser les secrets de l'art de la bande dessinée. Certains débutants réalisent ces essais en privé. Trondheim décida de faire son apprentissage en public, en se lançant dans la réalisation d'un projet monumental, le défi fou d'un récit en noir et blanc, improvisé, totalisant 500 pages et 6 000 vignettes. *Lapinot et les carottes de Patagonie* (L'Association/Le Lézard, 1992) trouva sa forme à mesure, Trondheim procédant comme Moebius à l'époque du *Garage hermétique* dans le *Métal hurlant* des années 70. Page après page, on assiste à l'émergence de ce qui sera le style économique, direct, frais de Trondheim, et l'on partage le plaisir qu'il éprouve à découvrir qu'il peut raconter sous vos yeux tout ce qui lui passe par la tête. Il se met à détailler des bâtiments, des intérieurs, des scènes de rue dans une sorte de ligne claire hergéenne un peu tremblante, tandis que les expressions faciales et la gestuelle du protagoniste Lapinot, un lapin candide, rejoignent la vitalité des personnages d'un Schulz ou d'un Barks. Il semble que Trondheim n'ait jamais relu cette épopée que sont les *Carottes* ; on doit reconnaître que ce n'est pas une complète réussite, sinon comme modèle inspirant d'autoéducation à la bande dessinée et comme brouillon de l'œuvre à venir.

A l'instar de Carl Barks et de ses fables éternelles sur Donald Duck et Picsou, l'une des passions d'enfance de

© PLG et l'auteur

| Contribution à l'ouvrage collectif *Jeux d'influences*, 2001 |

Trondheim, celui-ci utilise des animaux « non réalistes » plutôt que des êtres humains, mais nous fait éprouver de l'empathie pour leur faiblesses et leurs contradictions, qui ne sont que trop humaines. Lapinot ressemble beaucoup à un lapin, avec ses oreilles mobiles et expressives, son penchant pour les carottes et sa manière de sauter sur ses grandes pattes nues, mais pour le reste il s'agit d'un bon garçon au grand cœur, à la Tintin, les conflits et la comédie étant généralement à mettre au compte de son copain Richard, un chat, et de son repoussoir Thierry, un chien, aussi peu fiables l'un que l'autre.

Après quelques autres histoires de Lapinot – dont l'une, *Slaloms*, reçut un « Alph'Art Coup de Cœur » à Angoulême en 1993 – , en 1994, Lewis, devenu père de famille, signa chez Dargaud, éditeur traditionnel s'il en est. Un an plus tard, son conidé aux dents proéminentes était promu vedette d'une série d'albums cartonnés, une reconnaissance consacrant le fait que l'écriture et le dessin de Trondheim étaient mûrs pour séduire les foules. Et *Les Formidables Aventures de Lapinot* furent un succès. Bien dans la manière de l'auteur, des épisodes tels que *Walter*, récit en costumes et parodie de genre, et *Pichenettes*, comédie de mœurs contemporaine, ont un point de départ farfelu – un savant métamorphose les souris en monstres, une ancienne pierre gravée porte malheur – et basculent dans l'absurde tout en déroulant les plaisanteries et les gaffes des personnages habituels. Depuis Franquin, avec *Gaston Lagaffe*, et Goscinny et Uderzo avec *Astérix*, personne n'avait revigoré la tradition de l'aventure humoristique pour tous publics de cette manière.

Après *Lapinot*, ce processus d'amplification exponentielle, qui est au cœur d'une bonne partie de l'humour trondheimien, s'est aussi manifesté par une production bourgeonnante, d'une incroyable prodigalité. On dirait que Trondheim ne peut s'arrêter d'aller de l'avant et de multiplier les albums pour les grands éditeurs (Delcourt ou Dargaud), seul ou en collaboration, enrôlant même sa propre famille, puisque sa femme Brigitte fait les couleurs et que ses enfants signent certains dessins.

La branche la plus fertile de cette œuvre tentaculaire est *Donjon*, élaboré avec le tout aussi prolifique Joann Sfar. Les éditions Delcourt se sont fait une spécialité des sagas d'*Heroïc Fantasy* pompeuses et peintes avec minutie. Comme des écoliers espiègles, les associés Sfar et Trondheim tournent ce genre rebattu en dérision, tout en se délectant des magiciens, monstres et autres arcanes qu'il se plaisent à réinventer, faisant endosser à un canard malchanceux le rôle plutôt malvenu du guer-

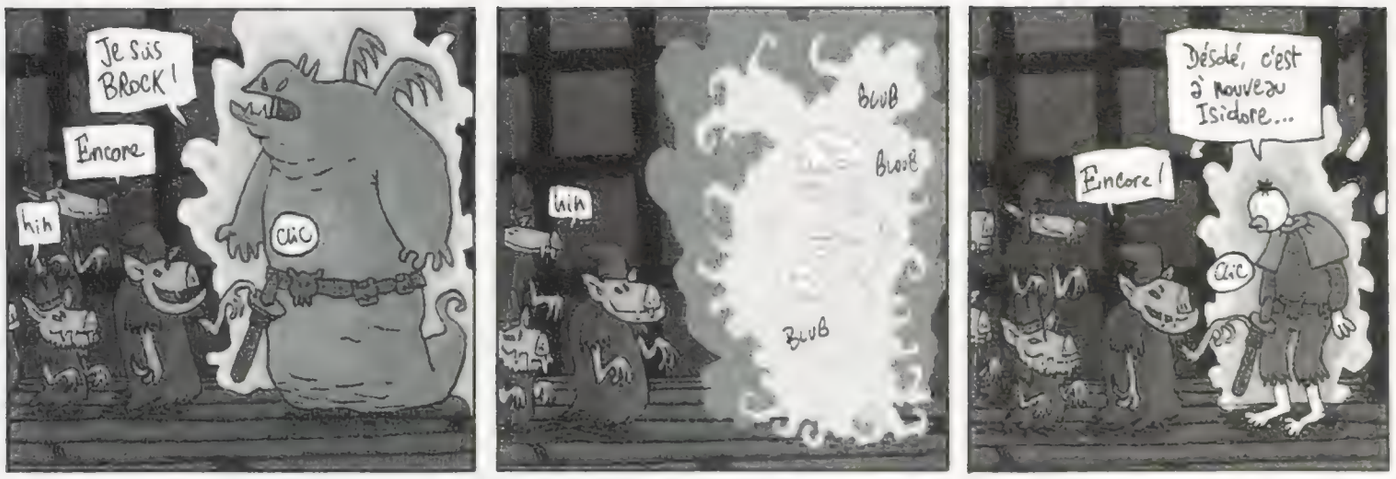
© L'Association

Deux extraits de *Lapinot et les carottes de Patagonie*, montrant l'évolution du graphisme en cours d'exécution

rier barbare investi d'une mission mortellement dangereuse. En faisant apparaître toujours plus d'histoires explorant le passé ou le futur, pour peindre le Donjon à sa naissance et à son crépuscule, ils envisagent d'atteindre le total fou de 297 albums. Cette stratégie permet aux deux auteurs d'écrire des épisodes pour une cohorte de dessinateurs qu'ils admirent, et d'enrichir la série de l'imagination vibrante de visionnaires tels que Bézian ou Carlos Nine (que Mattotti ou Dave Cooper pourraient un jour venir rejoindre). Libre à vous de prendre cette saga proliférante au sérieux, tel un bon fan de *Donjons et Dragons*, ou de vous laisser embarquer par ces deux conteurs en liberté.

En vérité, l'univers à facettes et en expansion de Trondheim est suffisamment vaste pour engendrer toute une gamme de bandes dessinées. Occupé comme il l'est de plus en plus par des projets de grande ampleur, on pourrait penser qu'il n'a jamais le temps de revenir en arrière ; pourtant il a maintenu un lien fort avec l'édition indépendante d'où il a émergé, confiant régulièrement de nouveaux titres à l'Association, dont il fut cofondateur. C'est lui qui a suggéré le titre *Lapin* pour la revue de la maison, un nom qui fait le lien avec les précédentes publications du groupe, qui toutes commençaient par un 'L' (*Labo*) et portaient des noms d'animaux (*Le Lynx à tifs*, *Le Journal de Lapot*), mais aussi avec son propre personnage de Lapinot.

En opposition avec *Psychanalyse*, livre bavard et fondé sur le langage, il s'est fait une spécialité des bandes muettes, exploitant les ressources de la pantomime :



© Delcourt

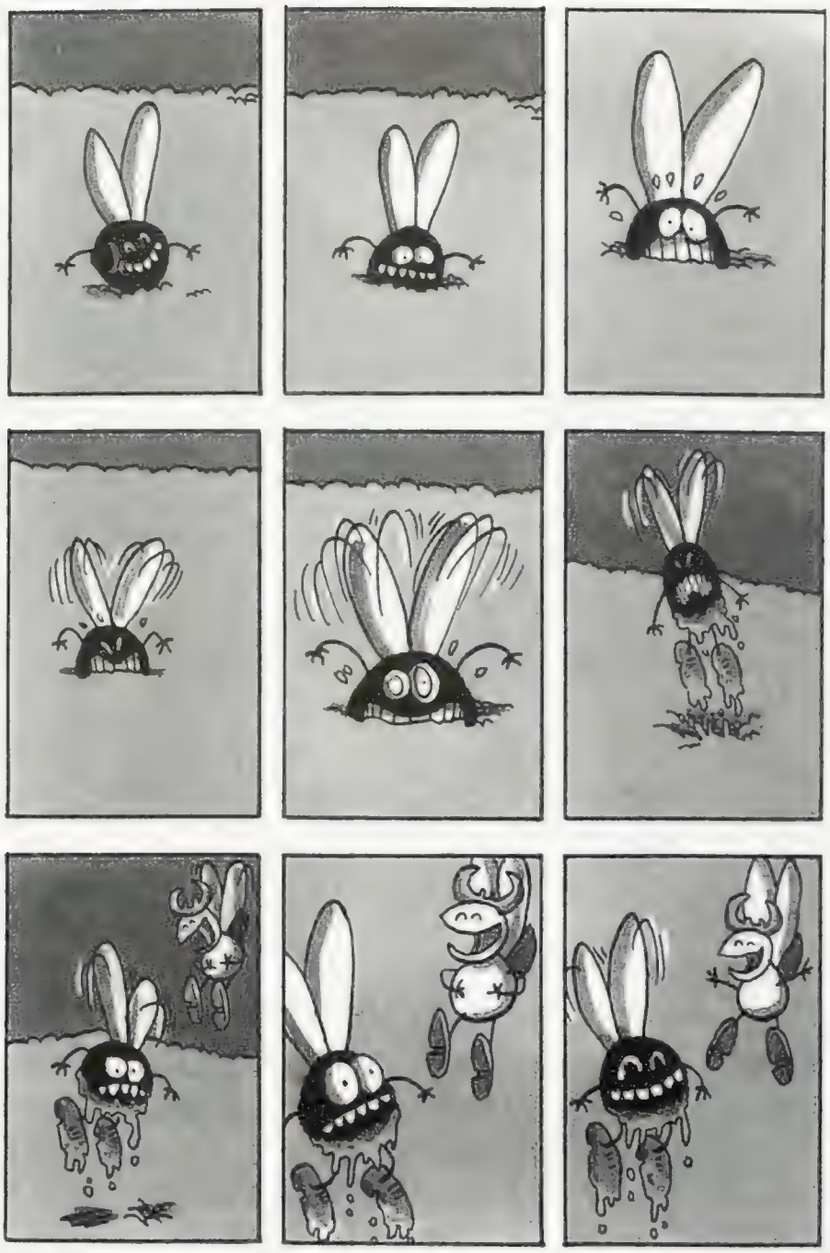
| Trondheim et Sfar s'amusent avec les clichés de l'Héroïc Fantasy (*Cœur de canard*) |

depuis les pages colorées du *Cosmonaute* et aux farces hilarantes mettant en scène des petits personnages ordinaires en forme d'œuf, jusqu'au diabolique art-de-faire-mieux-que-les-autres du petit *Diablotus* et aux 120 pages du chef-d'œuvre *La Mouche* – ou la vie du point de vue d'une jeune mouche – initialement créé pour l'éditeur japonais Kodansha, et qu'il contribua à adapter en série d'animation pour la télé en 1997.

Entre toutes ces œuvres sans paroles, je veux détacher ces six pages (90 cases) qui me font pleurer de rire chaque fois que je les relis : un visiteur poli se rend dans un château, fait antichambre dans une sorte de salon et devient de plus en plus tendu à mesure que ses tentatives pour y restaurer l'ordre, comme de vouloir redresser une fleur qui baisse la tête, déclenchent des catastrophes (*Monsieur Zelder* dans *Lapin* n°22). Une autre pépite est cette histoire de l'homme d'affaires flatulent dont les pets sonores ont pour effet de le propulser vers son bureau (*Monsieur Phœbus* dans *Lapin* n°17). Formidable pantomime burlesque que le lecteur anime en se délectant de chaque évolution entre deux vignettes consécutives. Chaque mouvement, chaque émotion se peignent sur la face blanche de l'acteur et nous le rendent terriblement vivant, à s'agiter ainsi à l'intérieur de petits cadres qui semblent l'emprisonner. Les griffonnages délicats de Lewis sont si spontanés, ses personnages aux bras et jambes filiformes si engageants, que l'on ressent l'envie de se mettre soi-même à dessiner.

| *Non, non, non* (1997) - © L'Association |

| *Diablotus* (1995) - © L'Association |



© éd. du Seuil

| *La Mouche* (1995) |

Si son habileté graphique est allée en s'améliorant, Trondheim semble saisir chaque opportunité de travailler à nouveau avec des moyens limités, restreignant les possibilités du langage de la bande dessinée en ramenant celle-ci à ses éléments constitutifs. Il est probable que les contraintes qu'il s'impose lui permettent de conserver un lien avec ses premières tentatives dans le métier et satisfont sa volonté de demeurer créatif et imprévisible. Avec ces moyens limités, il a contribué au second volume de *Little Lit*, l'anthologie pour enfants concoctée par Spiegelman et Mouly, signant des strips expérimentaux qui composent une grille susceptible d'être lue dans différents directions sans jamais cesser de faire sens. Il est en outre un membre actif et enthousiaste de l'Oubapo (Ouvroir de bande dessinée potentielle[1]) ; on se souvient de *Bleu*, petit album uniquement constitué de tâches de couleur en constante transformation.

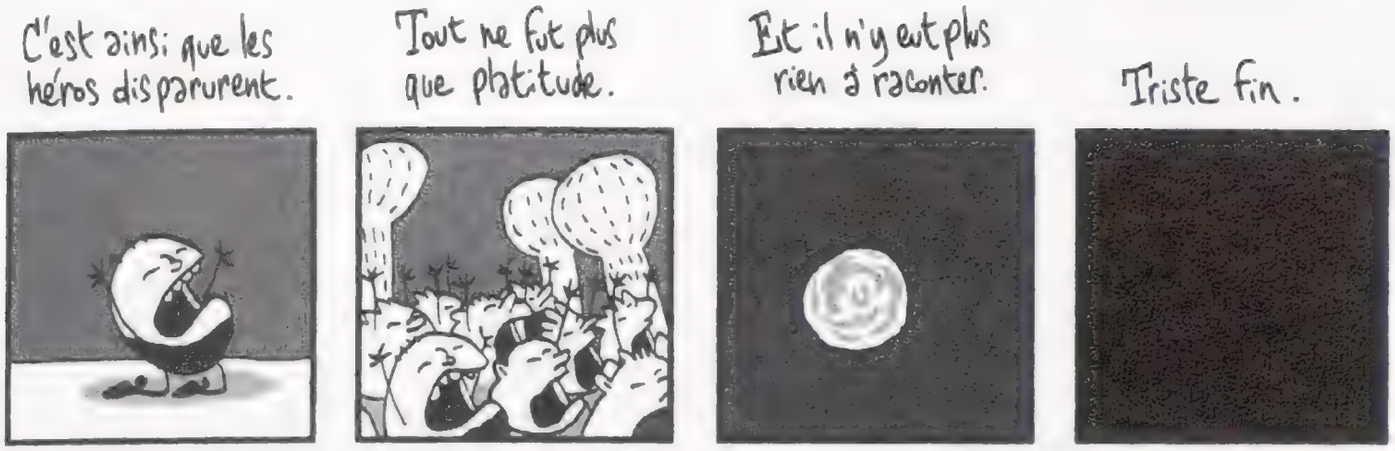
L'humour de Lewis se développe à travers l'amplification, l'improvisation, l'expérimentation et aussi grâce au fait qu'il conserve son travail vivant, redessinant des titres, des histoires, voire des albums entiers à la faveur de nouvelles éditions. Ce fut notamment le cas pour les *Genèses apocalyptiques*, suite d'histoires brèves qui débutent chaque fois par l'évocation, sous la forme d'une case noire, du néant des temps bibliques les plus reculés, pour chroniquer ensuite les différents « progrès » de l'humanité, jusqu'à un anéantissement terminal signifié par une nouvelle case noire.

On lui doit aussi les personnages de Kaput et Zosky, deux petits extraterrestres brutaux et stupides acharnés à conquérir des planètes, ainsi que Dud et Dull (voir *Lapin* n°s 13 et 14), un duo de vagabonds dans le style de Laurel et Hardy.

Mais son meilleur personnage est… lui-même. Il arbore une tête d'oiseau, avec des yeux enfoncés qui ne se manifestent que rarement sous les sourcils – réminiscents de ceux de Sam, l'aigle du *Muppets' Show*. En tant qu'animal de cartoon, il peut endosser le rôle du shériff corrompu dans l'aventure de Lapinot *Blacktown*. Trondheim s'essaya pour la première fois à l'autobiographie moqueuse dans deux pages de *Logique de guerre comix* (L'Association, 1990). Mais quand, en 1993, Cornélius lui offrit un comic book trimestriel de 24 pages avec toute liberté de le remplir comme il l'entendait, il décida de se consacrer à la représentation de sa propre vie et de ses mondes intérieurs, une approche à la première personne que fort peu d'auteurs de bandes dessinées français avaient tentée jusque-là. Les six numéros d'*Approximate Continuum Comics* furent réunis dans l'album *Approximativement* en 1995, un titre qui rend fort bien compte des distorsions et affabulations de la mémoire.

1 | Lire plus loin l'article de Gilles Ciment « Un homme libre qui s'oblige ».

| La conscience politique et écologique de Trondheim a trouvé à s'exprimer dans *Les Aventures de l'univers* (Dargaud, 1997) |



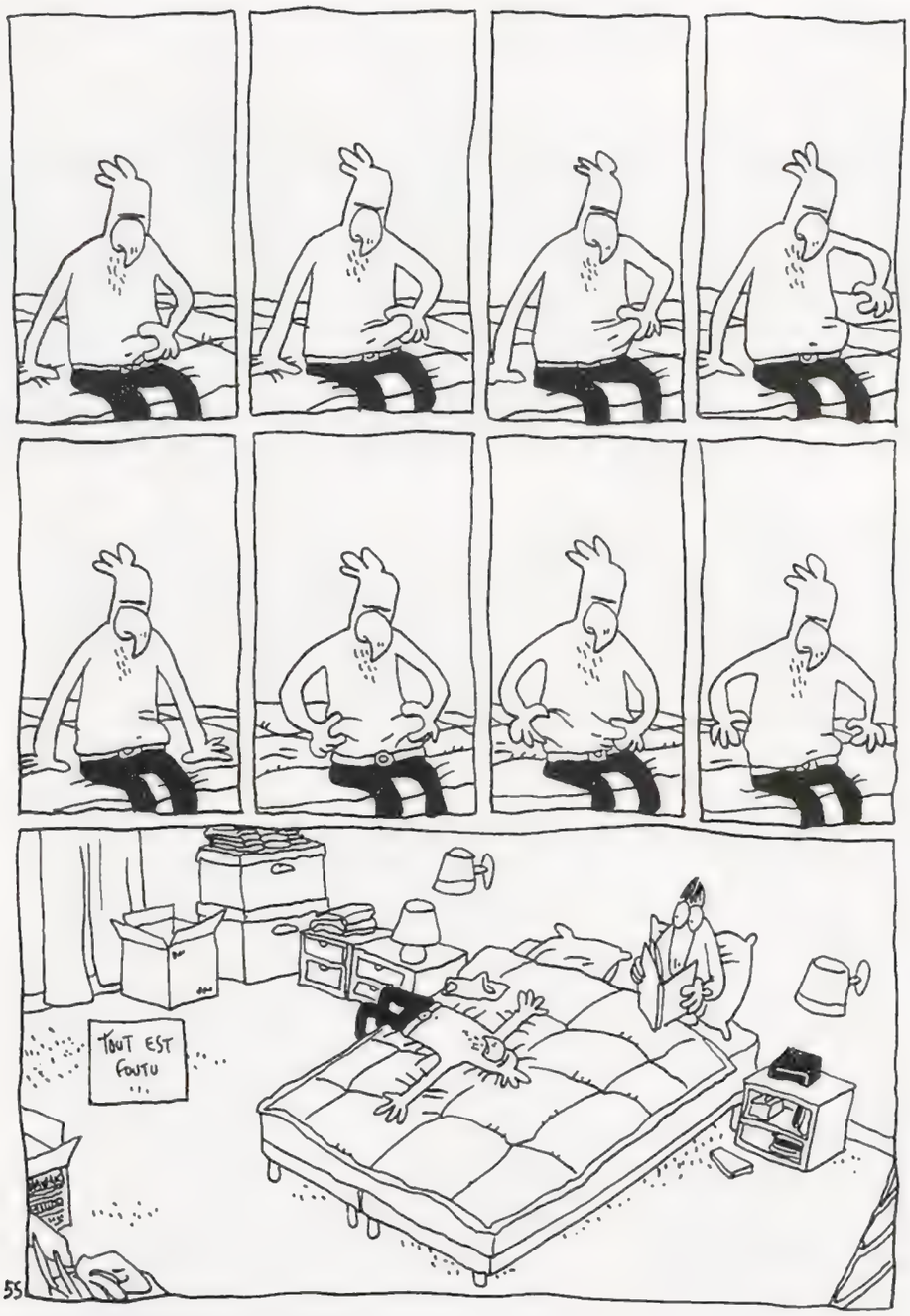
| *Genèses apocalyptiques*, L'Association, 1999 |

Dans le second chapitre, Trondheim en dit plus long sur les doutes et les faiblesses du dessinateur, mari, père, homme contradictoire et grognon qu'il est ; on le voit évoluer parmi ses amis et dans son cercle familial, et s'interroger sur la pratique exigeante, artisanale, de la bande dessinée. Découpage et dialogue sont acérés ; personne, sauf peut-être Julie Doucet, n'avait décrit de façon si charmante le désordre d'un atelier. L'absolue liberté qu'offre la bande dessinée lui permet de faire des détours inattendus, de glisser des intermèdes comiques, qu'il exprime des opinions bien senties sur l'Amérique et les Américains ou qu'il s'imagine dans la peau d'une « superstar » immensément populaire. Il lui suffit parfois d'une vignette farfelue, le temps que met une idée à vous traverser le cerveau avant de s'évanouir. Puis un développement plus long nous introduit dans l'enfance de Lewis. Cette confession sans concession relate la part qu'il avait prise dans la persécution d'un autre garçon au cours d'un camp, en le terrorisant par des farces façon *Exorciste*. Ce souvenir lui permet d'explorer les sentiments de culpabilité et de jubilation malveillante ressentis alors qu'il abusait de la crédulité du garçon. Dans le premier numéro de *Neuvième Art*, en 1996, il commentait le bénéfice potentiel que pouvait apporter le face à face avec soi-même dans un récit autobiographique : « Evidemment, si je me suis exposé ainsi c'est en partie pour essayer de mieux comprendre qui j'étais et comment j'agis, pour enfin tenter d'aplanir mes défauts. Le fait d'écrire les choses les rend plus claires. De là à ce que ça ait fonctionné, je ne peux pas vraiment dire… Je pense que oui, je me comprends un peu mieux mais, comme dit Johnny : "Un homme, ça ne change pas. Un homme, ça vieillit…" »

Il est difficile d'imaginer qu'un dessinateur qui est une véritable usine à idées ait pu affronter des moments de blocage ou de stérilité. Pourtant sa muse déserte Trondheim quelquefois, comme il le confiait à *Neuvième Art* : « A un moment, j'étais à ma table de travail à ne pas savoir quoi faire, et je me suis dessiné en même temps à ma table de travail à ne pas savoir quoi faire… (…) je n'étais plus à rien faire. » Même le vide effrayant de la page blanche peut faire surgir une étincelle créative. Ailleurs, il se reproche de manquer d'assiduité au travail, incapable de résister à la tentation de s'adonner à un jeu idiot sur son ordinateur ou d'aller effrayer un pigeon.

Ne croyez pas que l'autobiographie soit pour lui prétexte à une autoflagellation entière et transparente. On ne trouvera pas sous son crayon d'équivalent aux doigts-pénis de Justin Green ou aux taches de sperme de Joe Matt. Trondheim avoua un jour aux *Inrockuptibles* : « J'ai déjà produit des pages de bandes dessinées plus personnelles, sur des choses très privées, mais elles sont restées

| L'introspection passe par le face à face de l'adulte et de l'enfant (*Approximativement*, Cornélius, 1995) |



| *Approximativement* - © Cornélius |

dans mes cartons ou je les ai jetées. J'avais besoin de les exprimer, mais elles n'étaient que pour moi. » Trondheim a reçu une éducation catholique et sa discrétion personnelle, ce qu'il nomme sa « moralité de petit-bourgeois de Fontainebleau », l'empêche de livrer trop de lui-même aux autres dans ses bandes dessinées, et peut-être dans la vie même. Après tout, Lewis Trondheim n'est pas son vrai nom. Quand on connaît l'ampleur de sa productivité, il est sidérant de penser que s'y ajoutent des pages non publiées (peut-être le seront-elles à titre posthume) et d'autres détruites – sans doute à la manière dont l'adolescent Robert Crumb évacuait dans les cabinets les dessins consignant ses fantasmes sexuels. Au cours de la deuxième décennie de cette carrière foisonnante, il a semblé mettre de côté l'autobiographie, sauf pour quelques flash-back concernant Lewis enfant, qui ont confirmé avec quelle pertinence il est capable d'évoquer les expériences douces-amères de la jeunesse. Mais Trondheim ne peut jamais s'arrêter et il s'est mis à rendre compte de sa vie quotidienne dans des carnets, sous la forme d'un journal dessiné. L'Association les publie à l'état brut : ici pas de crayonné préalable, pas de repentirs, pas de correction orthographique. C'est du Trondheim pur, non filtré : de la BD-écriture, aussi naturelle, vitale, essentielle pour lui que la respiration, aussi spontanée que la vie. En tout cas c'est ce qu'il semblait. N'étant jamais là où on l'attend, en 2004, à l'approche de son quarantième anniversaire, Trondheim surmonta la crise du mitan de la vie en prenant une « retraite anticipée », arrêtant la bande dessinée avant qu'elle ne cessât d'être un plaisir pour devenir un simple gagne-pain. L'arrêt ne dura finalement que quelques mois et ne fut pas total, car il produisit quelques œuvres nouvelles, au nombre desquelles le petit album *Désœuvré*, une méditation sur la difficulté de rester un auteur de bandes dessinées frais et créatif (lire plus loin l'article de Jean-Pierre Mercier). Il profita aussi de cette pause sabbatique pour investir un nouveau support et s'affirmer dans le monde des journaux électroniques, les blogs confessionnels absolument exempts de toute contrainte. Quand Albin Michel rassembla dans un livre les pages tristes, hilarantes et formidablement convaincantes du *Blog de Frantico*, la rumeur affirma que l'auteur était Trondheim, sous un nouveau pseudonyme. Alternant dénis et confirmations confuses, il entretint la spéculation. Pour couper court : Trondheim est Frantico, et ce déguisement semble l'avoir autorisé à se décharger des frustrations et des indignations qui auraient pu choquer de la part d'un auteur perçu comme consensuel et familial. D'ailleurs, en 2006 suivit son œuvre la plus explicitement sexuelle à ce jour,

La Nouvelle Pornographie ("Patte de Mouche"), qui réduit astucieusement tous les actes sexuels et toutes les parties du corps à des formes abstraites.

A l'entrée datée du 23 juin 2001, dans le seizième numéro de son propre journal intitulé *Improbablement* (un titre qui fait écho au *Approximativement* de Trondheim), Jean-Paul Jennequin explique succinctement en quoi consiste le *système Lewis* : « Il ne met pas un an pour faire un album. Il met trois mois. Il lui vient une idée amusante ? Il veut essayer quelque chose qu'il n'a encore jamais fait ? Il le fait. Et si c'est réussi, tant mieux. Et sinon, tant pis. » Jennequin fait mention des opportunités qu'offrent aux auteurs les comics américains et les *fumetti* italiens, où le rythme de production mensuel des séries en cours de parution encourage à essayer des choses le temps d'une livraison ; si ça ne marche pas, on peut tenter autre chose dès le mois suivant. Il conclut : « En France, on n'a pas droit à l'erreur. Si on ne fait qu'un album par an, il doit être parfait. D'où un certain conformisme. Et des auteurs qui ne s'amusent pas beaucoup. » Jennequin touche là à la quintessence du « système Lewis ». Pour un esprit créatif, l'un des vrais pièges de la bande dessinée, pas seulement en France, est de se trouver enchaîné à un personnage si populaire et lucratif qu'on en poursuit les aventures bien après la « date de péremption », les laissant devenir répétitives et – le pire péché aux yeux d'un Trondheim – dépourvues de spontanéité. Notre homme a donc pris des mesures pour ne pas tomber dans ce piège. Dans le cas de Lapinot, il a tout simplement tué le héros au terme de l'album n° 8, *La Vie comme elle vient* (2004).

La mort d'un personnage de BD est souvent temporaire, surtout dans l'industrie des comics américains. Les stars du neuvième art survivent même plutôt à leurs créateurs et poursuivent leur carrière durant des décennies, tant elles sont d'un bon rapport. Superman est mort de nombreuses fois, à grand renfort de publicité, pour revenir invariablement sur la scène. Dans *Watchmen*, Alan Moore et Dave Gibbons ont pu introduire des morts définitives et irréversibles, parce qu'ils détenaient tous les droits sur les personnages qu'ils avaient eux-mêmes créés et qui n'étaient pas destinés à revenir. Crumb avait en son temps assassiné Fritz the cat, dégoûté par le film d'animation qu'en avait tiré Ralph Bakshi. Sentant que le personnage lui avait échappé, il le fit assassiner par une autruche, d'un coup de pic à glace.

La mort de Lapinot n'est pas un crime passionnel d'auteur, une revanche, ou un acte justifié par la recherche de sensationalisme. *La Vie comme elle vient* prouve que Trondheim peut atteindre un nouveau sommet dans la bande dessinée en obtenant que les lecteurs se soucient d'un personnage de fiction, soient émus par sa mort et par l'impact que cet événement a sur les autres personnages. Nous savions que Trondheim est un farceur, un illusionniste, un expérimentateur ; il nous fait rire, penser, réfléchir à la bande dessinée ; il peut aussi nous donner des émotions. Mais même ici la mort n'est pas un point final : dans la numérotation de la série, cet album s'inscrit avant un autre, *L'Accélérateur atomique*, ainsi supposé postérieur, même s'il est chronologiquement paru l'année d'avant. Lapinot y entame sa vie *post*

© Dargaud

| Lapinot connaît une mort stupide dans *La Vie comme elle vient* |

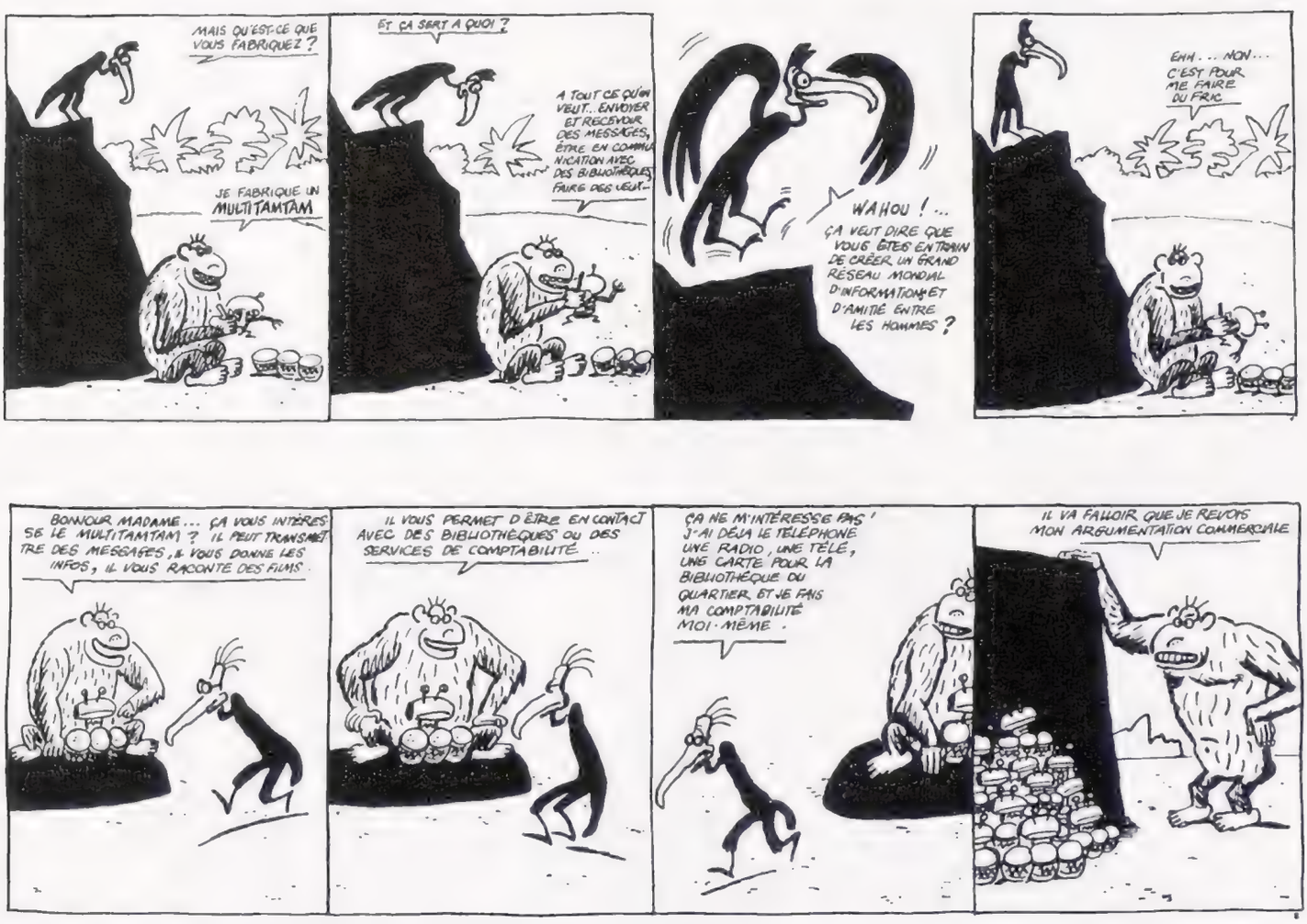
mortem en endossant la défroque d'une réincarnation immortelle de Spirou. Dans *Désœuvré*, Lapinot revient aussi, sortant du tombeau comme un zombie des EC Comics, pour disputer son créateur au sujet de sa mort. Trondheim admet que sa décision fut aussi « une façon de couper les ponts et de ne pas m'installer dans une routine… Lapino va être papa. Lapinot se marie. Lapinot est grand-père. Lapinot se fait opérer de la prostate… » Il ajoute que le fait que Lapinot ne soit plus en vie dans le présent n'empêche nullement de lui

| Le retour de Lapinot dans *Désœuvré* - © L'Association |

concevoir des aventures qui s'inscriraient dans une rétro-continuité, « dans un univers fictionnel ou pourquoi pas même dans un flash-back contemporain ». En fin de compte, aucun sujet n'est tabou dans l'œuvre de Trondheim, pas plus le sexe que la mort.

En conclusion, je noterai que, lorsque le travail de Trondheim a été traduit aux Etats-Unis sous la forme d'une série de comic books, le titre choisi, *The Nimrod*, me déconcerta (comme beaucoup d'autres lecteurs), jusqu'à ce que le traducteur, Kim Thompson, révélât qu'il s'agissait simplement d'un anagramme (approximatif) du nom de l'auteur. Cela m'a incité à m'amuser avec le nom complet de Lewis Trondheim. En dépit de ses déclarations, je ne peux croire que c'est une simple coïncidence s'il constitue un anagramme de *The World is mine* (le monde m'appartient). Après tout, il a déjà conquis le marché de la bande dessinée francophone, alors pourquoi pas, demain, le monde ? Et, au cas où cela vous intéresserait, notez bien qu'il aurait aussi pu s'appeler Homer Wildstein, ou Mildrew Oneshit, ou Heidi Lentworms, ou I. Wild He-Monster, ou Hermione St. Wild, ou Nerd Slimeworth, ou… ■

(Traduit de l'anglais par Thierry Groensteen.)



| *Multi Tam Tam*, projet avorté d'une série de strips dessinée par Yves Got - © les auteurs |

En vacance

Jean-Pierre Mercier

A l'heure où ces lignes sont écrites, la bibliographie de Lewis Trondheim ne compte pas moins de 128 ouvrages publiés, en seulement seize ans d'activité. Quand elles paraîtront, ce nombre avoisinera sans doute, au rythme soutenu qui est le sien, la cent-quarantaine. Dans cette immense production, on ne relève rien de médiocre, juste des choses qu'on aime plus que d'autres.

L'auteur du présent article veut ici faire part de son attachement à un ouvrage point trop ancien, un peu en marge, plutôt mince et sous-titré « essai ». Je veux parler de *Désœuvré*, publié en 2004 par L'Association dans la collection "Eprouvette".

Il se présente comme le carnet de bord d'une période particulière de la vie de Trondheim, précisément entre le 2 juin et le 13 septembre 2004 (les différents « chapitres » du récit sont datés), période consécutive à un arrêt presque complet de travail de 80 jours. On peut le considérer comme une « remise en jambes », une manière douce et progressive de reprendre le collier. Encore que dès la seconde planche Trondheim note « *Je pensais m'arrêter beaucoup plus longtemps* ». Pourquoi avoir rompu ce jeûne créatif ? Et d'abord, pourquoi l'avoir entamé, alors que Lewis Trondheim est connu pour être,

© Trondheim/L'Association

avec Joann Sfar, l'auteur le plus prolifique de la scène française actuelle ? La suite n'y répond pas clairement. Tout juste l'auteur avoue-t-il en cours de route : « *Avant de commencer ce livre, à mon 80e jour de "vacance", ça n'allait pas bien* ». De ces notes au jour le jour s'échappent quelques mots peu anodins : isolement, névrose, angoisse, bonheur inquiet, dépression, tristesse, faille psychologique… et un dessin de l'artiste au bord du vide. Qu'on ne se méprenne pas : ces mots et ce dessin sont disséminés dans le récit et ne résument pas l'ambiance générale de l'histoire, laquelle fonctionne sur le mode ironique et auto-dérisoire qui est la marque de Trondheim. Ils en constituent plutôt le sous-texte, ou plus encore l'horizon psychologique. Yvan Delporte,

© Trondheim/L'Association

dont les mails reproduits sont un régal, le sent bien, qui termine l'un de ses deux messages par « *Pourquoi cet intérêt à propos de la santé mentale des dessinateurs, Trondheim?* ». Pourquoi en effet ?

Trondheim ne répond pas, mais sa manière oblique et souvent hilarante de mener son affaire constitue un étonnant moment de lecture. On le voit courir les festivals, cuire des abricots, dessiner sur le motif des chouettes, des lamas, des palmiers, des rivières…, tout en poursuivant un monologue intérieur sans rapport direct avec ce qu'il est en train de faire. Au fil du trimestre et des 71 pages du récit, Trondheim tente de répondre à la question qui le taraude : « *Pourquoi les auteurs de bande dessinée vieillissent-ils mal?* » Il livre à ce sujet ses hypothèses bricolées et surtout ses doutes, interrogeant amis et connaissances. On croise pour l'occasion le

© Trondheim/L'Association

| Lewis recueille ici les confidences de Gotlib |

gratin de la bande dessinée franco-belge (Moebius, Gotlib, Berbérian, Sfar, J.C. Denis, Bilal, Margerin, Delporte déjà cité, Geerts…) qui tente de répondre à la question et livre des explications fort variées du problème.

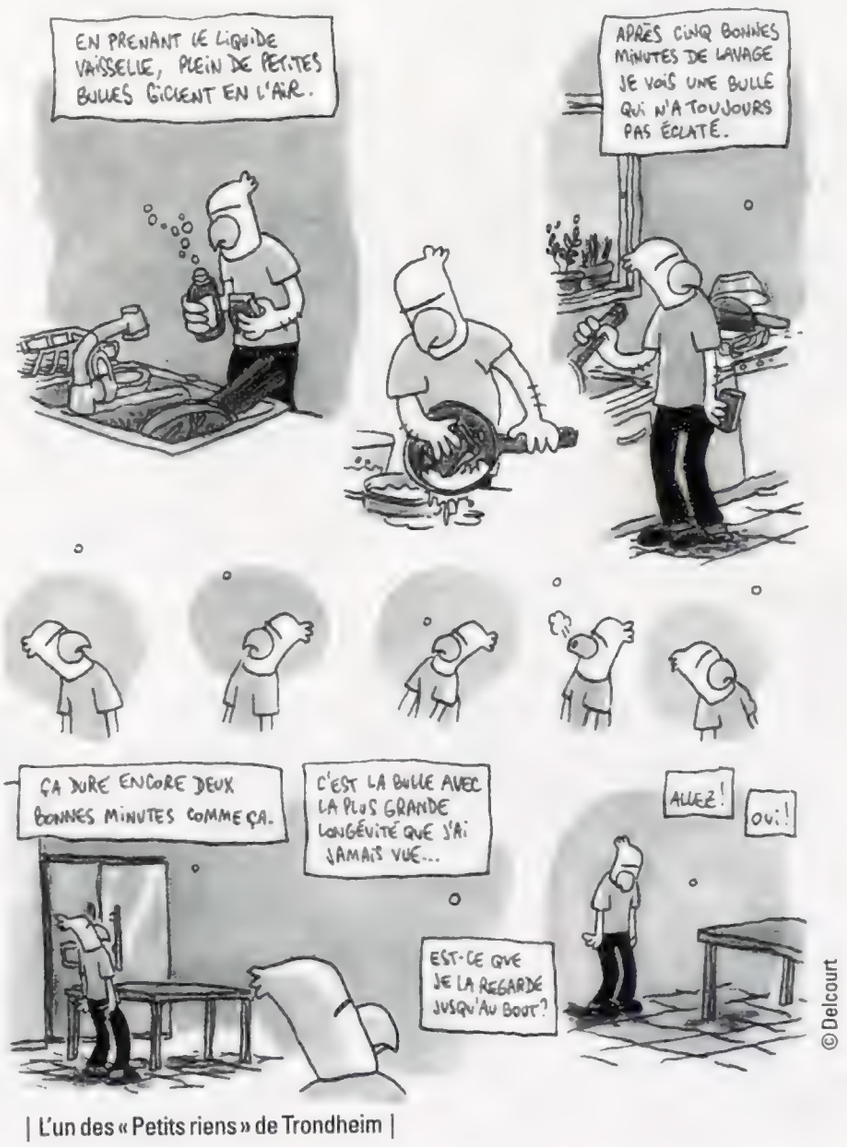
Lewis Trondheim donne l'impression de cacher des tourments personnels derrière la question légitime de l'enkystement des dessinateurs chevronnés dans la répétition et la formule toute faite. Affectant de craindre que cette répétition soit la maladie professionnelle de

l'auteur de bande dessinée, comme la silicose était celle du mineur, Trondheim s'évite de répondre à la question « *Pourquoi dessiné-je, et aussi (surtout), pourquoi continuer ?* ». Cette tricherie fondamentale, qui dénote de la pudeur, de la mauvaise foi et une certaine forme d'élégance (« *Faut-il vraiment que j'inflige ça au lecteur ?* ») ouvre paradoxalement un débat mal cadré mais très stimulant, dans lequel le lecteur brûle de prendre sa part. Sur son site internet (*), Lewis commente brièvement l'ouvrage en notant : « [...] *Je n'ai jamais reçu autant de courriers de confrères.* » On les comprend. Que l'on soit artiste, fonctionnaire ou boucher-charcutier, l'envie est grande pour chacun de comparer les affres de quadra de Lewis aux siennes propres.

Il y a aussi une délicatesse paradoxale dans cette œuvre, qui consiste pour Trondheim à dire franchement sa tristesse devant un Fred à la dérive, ou à signaler tel autre comme alcoolique, sans que le lecteur le ressente comme une méchanceté. Son recours au chœur antique, qui commente, pose les questions et le pousse dans ses retranchements, n'est pas nouveau mais franchement drôle.

Dans une perspective historique, on a souvent expliqué l'assèchement terminal des classiques des années 60 et 70 (Hergé, Franquin, Macherot, Gotlib...) par l'écart vertigineux entre leur statut de débutants voués à une production commerciale, et la reconnaissance « auteuriste » qui fut la leur en fin de course, écart qui provoqua chez eux un malaise. Il est intéressant de voir qu'un auteur venu plus tard de cette marge « auteuriste », et dont l'itinéraire rencontre un certain succès commercial, connaît, certes en mineur, les mêmes tourments à trente ans de distance.

On ne s'appesantira pas sur cet autre paradoxe bien connu (voir le *Huit et demi* de Fellini) du créateur qui transforme en œuvre son impossibilité de faire une œuvre, ni ne tranchera sur le fait de savoir si la répétition est la fatalité de l'auteur de bande dessinée, mais on affirmera sans risque de se tromper que cet ouvrage bancal, réalisé au jour le jour (et qui de ce point de vue préfigure *Les Petits Riens* consultables sur le site Internet déjà cité, ou dans l'ouvrage homonyme paru chez Delcourt en octobre 2006) fait partie des œuvres rares et donc précieuses (*The Uncle Bob's Midlife Crisis* de Crumb en est une autre), qui donnent l'occasion de percevoir, même fugacement, ce que sont les enjeux d'un auteur de bande dessinée tout entier investi dans sa création. ■

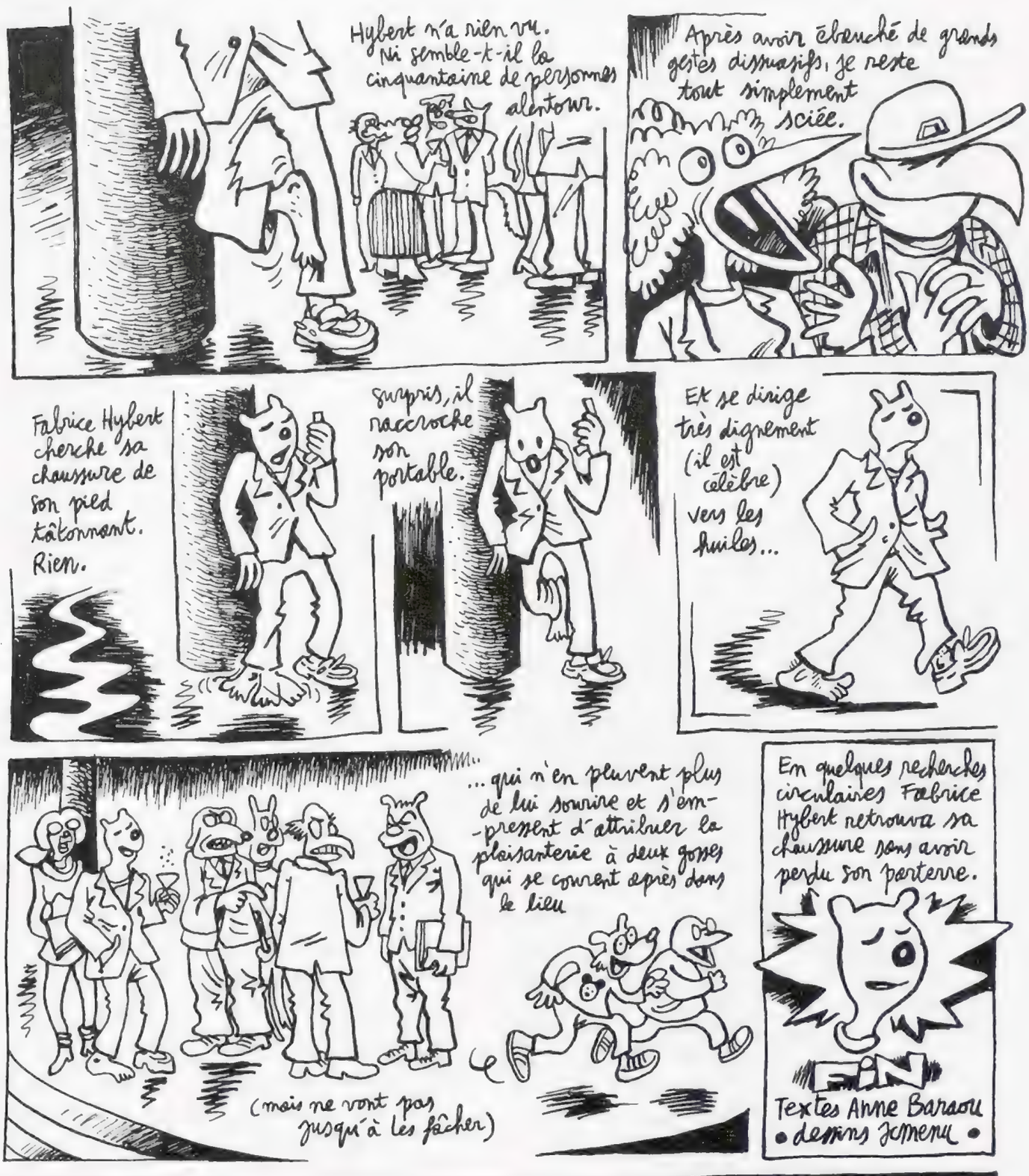


| L'un des « Petits riens » de Trondheim |

(*) www.lewistrondheim.com, rubrique « Biblio »

Anne Baraou (texte) et Jean-Christophe Menu (dessin)

© Les auteurs


Hybert n'a rien vu. Ni semble-t-il la cinquantaine de personnes alentour.
Après avoir ébauché de grands gestes dissuasifs, je reste tout simplement sciée.
Fabrice Hybert cherche sa chaussure de son pied tâtonnant. Rien.
Surpris, il raccroche son portable.
Et se dirige très dignement (il est célèbre) vers les huiles...
... qui n'en peuvent plus de lui sourire et s'empressent d'attribuer la plaisanterie à deux gosses qui se courent après dans le lieu
(mais ne vont pas jusqu'à les fâcher)
En quelques recherches circulaires Fabrice Hybert retrouva sa chaussure sans avoir perdu son parterre.
FIN
Textes Anne Baraou
• dessins Jeanneau •

HOMMAGE à LEWIS
par Menu
oubapo
1997
2001
2004
2005
2006
PUTAIN MERDE LEWIS QUITTE L'ASSOCIATION...

Donjon : *L'univers de tous les possibles*

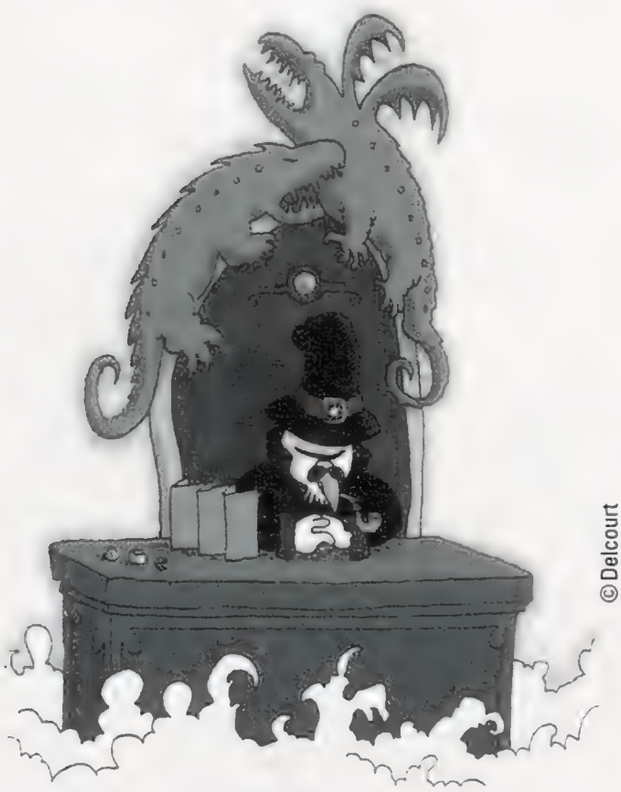
Alexis Laballery

Suite à l'arrêt des Formidables Aventures de Lapinot, Donjon *est devenu pour Lewis Trondheim, en collaboration avec Joann Sfar, la principale série sur laquelle il travaille régulièrement. Depuis* Cœur de canard *paru en 1988, près d'une trentaine d'albums sont aujourd'hui disponibles. Un comble pour ce qui ne devait être au départ, dans l'esprit de Trondheim, qu'un épisode de plus pour son héros aux longues oreilles, projeté le temps d'un 48 pages dans le monde de l'Heroic Fantasy. Après un coup de baguette des deux magiciens Sfar et Trondheim, le lapin fut changé en canard, et l'album devenait la première pierre d'un imposant et ambitieux édifice éditorial.*

Avec sa chronologie labyrinthique, ses ramifications tentaculaires, sa multitude de personnages, ses sous-séries et sa multiplicité d'auteurs, *Donjon* reste à ce jour un projet original et sans précédent, un grand chantier de bandes dessinées, perpétuellement en travaux et mené par deux contremaîtres astucieux et inventifs.

Le titre et l'univers de *Donjon* forment avant tout une référence au classique *Donjons et dragons*, mètre étalon du jeu de rôles depuis les années 70, instaurant définitivement le genre de l'Heroic Fantasy. « *Pas de donjon sans dragon* », déclare d'ailleurs le Gardien dans *Sortilège et avatar*. Un Gardien qui possède sur son bureau le traditionnel paravent du maître de jeu ainsi que quelques dés. De même, il gère son entreprise comme un parc d'attractions pour aventuriers en quête de richesse, un jeu de rôles grandeur nature où les monstres ne sont pas des figurants en costumes. Dans *Cœur de canard*, Herbert, pour ne pas être puni par le Gardien, commence lui-même par jouer un rôle, celui d'Ababakar le prince guerrier. On apprend aussi que les salles du Donjon sont numérotées comme les cases d'un gigantesque jeu de l'oie (ou de canard en l'occurrence). Enfin, la chronologie de *Donjon* se mesure en niveaux, terme souvent employé dans les jeux vidéos où le héros doit passer différents niveaux pour achever la partie.

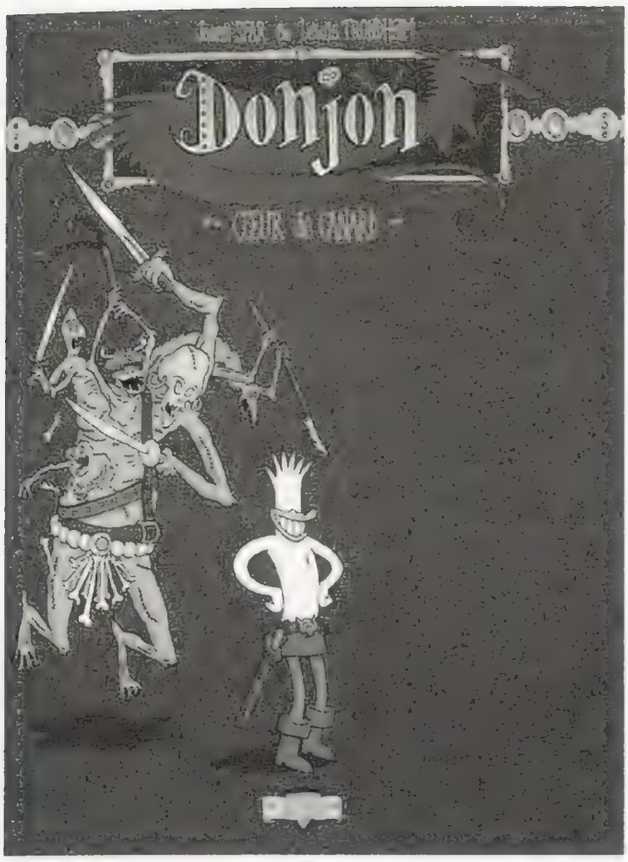
Au-delà de ces clins d'œil appuyés et des effets parodiques faciles, la dimension ludique, liée à l'amusement donc, est omniprésente jusque dans la conception même des albums[1]. Les joueurs le savent, un scénario de jeu de rôles, s'il repose en partie sur un monde bien défini et une base narrative relativement solide, doit toujours faire alliance avec le hasard et les imprévus. Dans *Clefs en main*, le propre jeu estampillé *Donjon*, on peut ainsi lire ces consignes données au meneur de jeu :



© Delcourt

| Gardien du Donjon et maître du jeu |

1 | Et en retour, cet aspect ludique a été totalement compris et assimilé par le lecteur. Fleurissent ainsi sur le web nombre de concours, de jeux graphiques et de planches autour de l'univers de *Donjon*. Un site incontournable et qui se fait régulièrement l'écho de toutes ces initiatives: http://www.bibou.org/donjon/index.html



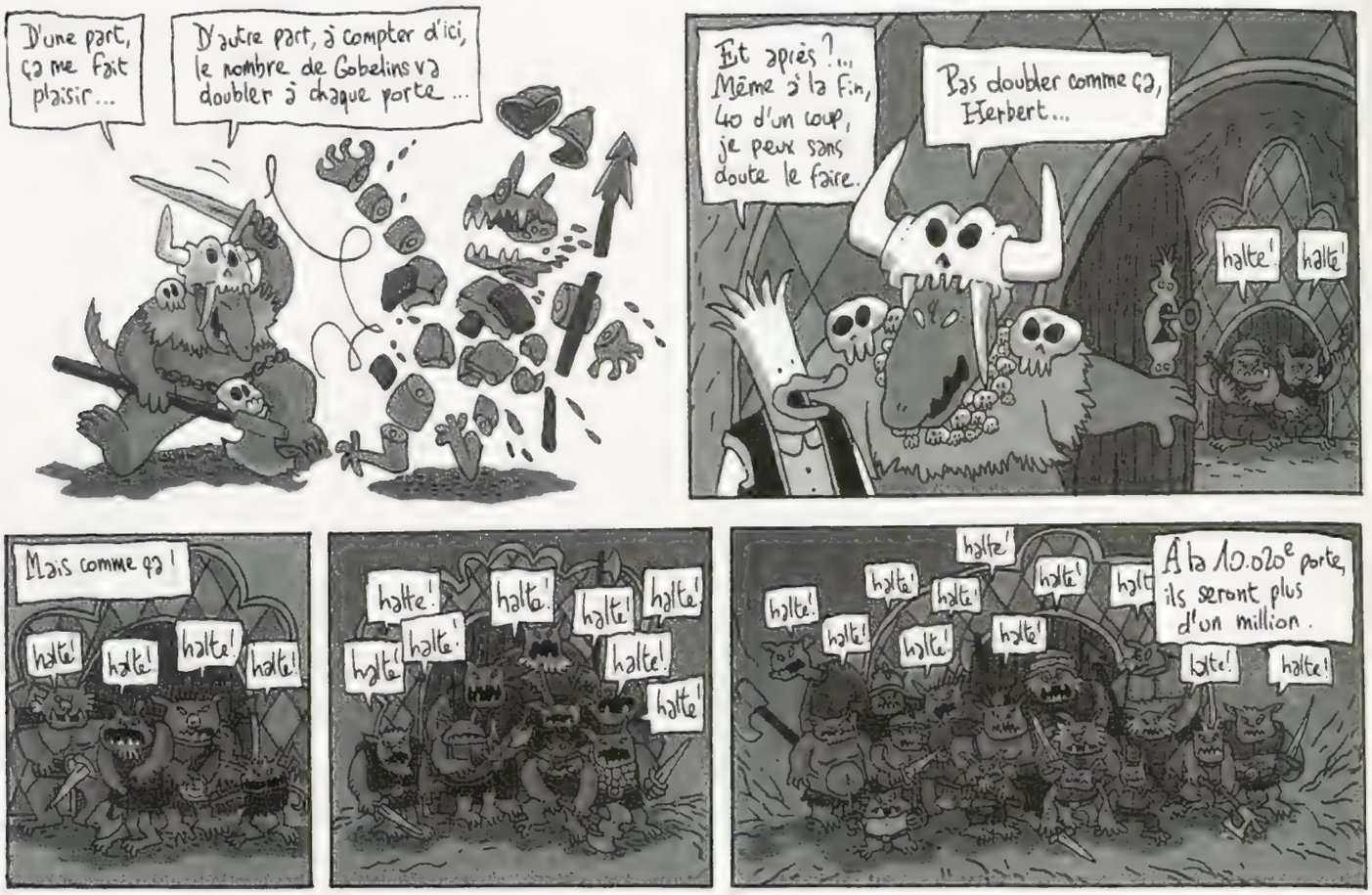
| La couverure de l'album inaugural |

« (...) *savoir improviser et faire preuve d'imagination sont des qualités appréciables pour un Gardien !* » Ces compétences sont proprement celles des deux créateurs de *Donjon* : la grande liberté, la fantaisie et l'improvisation font partie de leur système d'écriture depuis leurs premiers pas dans la bande dessinée. Dans *Lapinot et les Carottes de Patagonie*, Trondheim réalise ainsi 500 planches en partant au hasard et improvisant au fur et à mesure. Il en alla de même pour *La Fille du professeur* écrit par Sfar, un travail qui repose en grande partie sur l'esprit du feuilleton, où chaque planche était écrite sans savoir ce qui suivra. Dans *Donjon*, cet exercice d'improvisation est présent et pourtant totalement ancré dans un cadre précis et régenté : il y a des lois, des personnages phares, un bestiaire, des lieux emblématiques, une histoire, et tout ce qui peut contribuer à faire la cohérence et la diversité d'un monde. Comme J.R.R. Tolkien ou George Lucas avant eux, Sfar et Trondheim sont d'abord les bâtisseurs d'un univers, celui de Terra Amata, de plus en plus riche au fil des épisodes.

Chaque album de *Donjon* apparaît ainsi comme la nouvelle pièce d'un grand puzzle. Peu à peu, les blancs sont comblés, les motifs apparaissent, les réponses aux multiples questions des lecteurs sont données et des échos graphiques et narratifs se mettent en place. Les différents cycles qui composent la série, s'ils peuvent se lire indépendamment les uns des autres, prennent tout leur sens lorsqu'on les rapproche. Celui qui lit les débâcles amoureuses du jeune Hyacinthe sait que, « plus tard », il sera l'intimidant Gardien. De même, assister à la décrépitude du Roi Poussière dans *Le Cimetière des dragons* est encore plus frappant lorsqu'on a en souvenir la vigueur et la force de Marvin. Quant aux différents épisodes « Monsters », ils contiennent souvent des informations précieuses sur l'univers et les personnages que l'on suit ailleurs. Enfin, quelques gags et péripéties des albums « Parade » ne sont compréhensibles que si l'on connaît le reste de la série, comme lorsque Herbert barbouillé de suie dans *Le Jour des crapauds* préfigure physiquement le Grand Khan qu'il deviendra dans quelque temps.

A l'image de cet univers qui s'enrichit au fur et à mesure que les albums paraissent, tout ce qui fait *Donjon* est porté par un désir d'expansion et de multiplication, dans l'espace et dans le temps, jusqu'à l'éclatement parfois. Dans une séquence du *Roi de la bagarre*, Herbert doit traverser des souterrains peuplés de gobelins, mais chaque nouvelle salle comprend deux fois plus de gobelins que la précédente. La propagation est en marche et suit une logique mathématique qui défie avec un grand sens de l'absurde les lois du récit et de la mesure (le combat dure une *éternité*, les gobelins vieillissent et se prennent les pieds dans leur barbe !). Les lieux mêmes visités par les personnages sont le résultat d'une longue et progressive évolution : avant d'être une bâtisse labyrinthique dont il n'existe pas de carte, le Donjon n'était qu'une tour isolée. Antipolis est une ville grouillante, pleine de ruelles, à laquelle les travaux perpétuels seront fatals. Et même Terra Amata finit par exploser en une infinité de parcelles, dont seule une carte à la fois topographique et temporelle peut rendre précisément compte.

Si l'on ne peut compter précisément le nombre d'années que représentent les cycles, la frise chronologique est suffisamment lâche pour donner l'idée d'une période longue voyant se succéder plusieurs générations. Et le passage du temps sur les êtres et les choses reste le thème principal de la série : les personnages évoluent et échappent à la « routine » du traditionnel héros de série voué à ne vivre qu'une seule existence (guerrier gaulois,


D'une part, ça me fait plaisir...
D'autre part, à compter d'ici, le nombre de Gobelins va doubler à chaque porte...
Et après ?... Même si la Fin, Lo d'un coup, je peux sans doute le faire.
Pas doubler comme ça, Herbert...
halte!
halte!
Mais comme ça !
halte!
halte!
halte!

la multiplicité de tons adoptés au fil des albums, au point que le label de la collection « Humour de rire » semble d'ailleurs être devenu bien étroit pour caractériser la saga. A contrario d'une série traditionnelle cantonnée le plus souvent à un seul registre, *Donjon* prend un malin plaisir à aligner des livres aux tonalités et ambiances complètement différentes : la noire ironie contenue dans *Des soldats d'honneur* ne présente en effet que peu de similarités avec les farces que sont *Le Sage du ghetto* ou *Du ramdam chez les brasseurs*. Enfin, ce désir permanent de foisonnement trouve une dernière incarnation dans la collectivité d'auteurs réunis. Les deux maîtres de jeu gardent indéfectiblement leur place derrière leur paravent de scénariste, tandis que des dessinateurs aux styles très différents se succèdent. Prise dans son ensemble, la saga *Donjon* fuit ainsi l'uniformité graphique et confronte quantité de styles, de découpages et de traits.

Si *Lapinot* permettait à Trondheim de passer d'un genre à l'autre avec délice, *Donjon* repousse donc encore les limites : en multipliant les personnages, les ambiances, les auteurs et les albums, et en étalant son récit sur une longue période, la saga semble se présenter comme une « super-série » qui engloberait tout le reste, une exagération de ce qui se fait traditionnellement, un concept qui bouscule les habitudes éditoriales. *Donjon* emprunte à la fois à l'industrie américaine du comics (pour le collectif d'auteurs et la série spin-off que représentent les « Monsters ») et à celle des mangas (pour le rythme particulièrement élevé de parution des albums). En fait, seul le format, le classique 48 pages (32 pour les « Parade »), échappe, pour l'instant, à cette envie de démesure[4]. Sfar et Trondheim se permettent d'ébaucher avec une mégalomanie malicieuse ce qui pourrait devenir une sorte de Bande Dessinée Totale, ralliant des auteurs de tous horizons, s'adressant à tous les publics[5], et possédant la capacité de pouvoir passer ainsi du coq à l'âne et du canard au dragon sans perdre de sa cohérence.

Dans *Désoeuvré*, Trondheim s'interrogeait sur le vieillissement de l'auteur de bande dessinée et les conséquences sur sa créativité ; il mettait ainsi en évidence le principe de répétition (la série, les tics graphiques, les codes, etc.), nuisible à la créativité, la gangrenant peu à

Où il est emprunté aux récits de cape et d'épée… *Un justicier dans l'ennui* (dessin Christophe Blain)

© Delcourt

4 | Dans une interview mise en ligne sur le premier site officiel de *Donjon*, Trondheim déclarait à ce propos : « *En album, on pourrait faire en Bonus, une sorte de manga de 200 à 400 pages en noir et blanc.* », www.pastis.org/donjonland/news/people/peoplelewis.html

5 | Les plus jeunes ont même eu droit à quelques planches de *Donjon* qui leur étaient directement adressées dans *Le Journal de Mickey*.

peu. C'est comme pour ne pas tomber dans ce piège et proposer de constants renouvellements que les auteurs de *Donjon* ont fait du jeu, de la profusion et de la multiplication les moteurs de la série. De plus, pour contrecarrer le côté quelque peu fastidieux de leur propre création, à savoir les impératifs dramatiques mis en place au fil des ouvrages, Sfar et Trondheim prennent un malin plaisir à ne pas distribuer toutes les pièces, peut-être même vont-ils en égarer quelques-unes en cours de route, refusant ainsi de combler des trous qui resteront de savoureux blancs narratifs. En effet, il est significatif qu'après une trentaine d'albums déjà publiés, la

© Delcourt

| L'explosion de Terra Amata - *Le Noir Seigneur* (dessin Blanquet) |

© Delcourt

| *Cœur de canard* |

fameuse quête du destin qui aurait fait la trame principale de tout autre récit classique d'Heroic Fantasy n'a toujours pas été abordée franchement. De même, si les personnages connaissent une destinée étonnante, les étapes intermédiaires qui font devenir l'un le Gardien ou l'autre le Roi-Poussière ne sont pour l'instant que survolées. La saga part dans toutes les directions, évoque des événements annexes, et s'octroie le droit de passer sous silence quelques phases majeures de l'histoire. Et le « plateau de jeu » s'agrandit donc continuellement, rendant comme impossible l'achèvement du puzzle, étirant toujours plus les vides entre chaque zone déjà définie. *Donjon* est ainsi comme le modèle de la série qui a suffisamment d'atouts pour ne jamais se finir ni se répéter, et qui repousse sans cesse l'inéluctable dénouement tout en faisant mine de s'en approcher constamment.

Dans les récits mêmes, cette négation de la mort est extrêmement présente. Les albums de *Donjon* sont émaillés de conclusions suivies de renaissances ; la fin d'une époque n'est que le début d'une autre et tout est sujet à un éternel recommencent. Dans la planche qui ouvre *La Chemise de la nuit*, Hyacinthe parle de l'âge révolu qu'a connu son père. Plus tard, c'est la chute d'Antipolis qui marque l'exil vers le Donjon avant que celui-ci ne se transforme en forteresse du Grand Khan. Et enfin, c'est l'explosion de Terra Amata qui évoque un nouveau big-bang. Ce refus d'en terminer s'accompagne alors logiquement du refus de la mort. Pratiquement chaque album de la série connaît en effet une résurrection, une fausse mort, ou le retour d'un personnage que l'on croyait disparu. Sans citer la totalité de ces miracles de papier, on se souviendra de quelques événements remarquables : l'épée du Destin fait régulièrement revenir du trépas d'anciens porteurs ; Marvin, au fond du Cimetière des Dragons, ne parvient pas à mourir ; pour échapper aux Pygnains dans *Le Géant qui pleure*, Horous et Alcibiade trépassent avant d'invoquer un sort pour ressusciter ; Görk laisse son frère pour mort dans le désert avant de le voir réapparaître ; Horous anime les cadavres de la morgue ; dans *Le Sage du ghetto*, un Ostruchien ressuscite tous les morts de la journée grâce au génie de la lampe ; et enfin, lorsque Terra Amata explose, c'est une quantité d'anciens esprits qui reviennent à la vie. En tuant Lapinot dans *La Vie comme elle vient*, Trondheim donnait le coup d'arrêt à la série. Au contraire, la mort n'est jamais une fin dans *Donjon* ; il peut (il doit) toujours y avoir quelque chose ensuite, une porte de sortie que les auteurs s'empressent d'ouvrir pour découvrir une autre salle… et prolonger ainsi l'aventure. Cas rare dans le monde des séries de bandes dessinées, les héros de *Donjon* ont donc ce double privilège de pouvoir évoluer, avancer dans le temps, tout en raillant la mort.

La fin de la série, si elle n'est naturellement jamais à exclure, n'est donc pas programmée. Le cycle « Crépuscule » ouvre d'ailleurs de nombreuses pistes puisque, pour la première fois, les personnages présents dans ces aventures n'ont pas de destin déjà connu. Après le big-bang qui secoue Terra Amata, c'est le début d'une nouvelle ère (d'une nouvelle journée, si l'on suit la métaphore proposée par les trois cycles principaux) dont cette fois le lecteur ne connaît rien des aboutissants. Les auteurs pas davantage, d'ailleurs ; on peut en effet aimer entendre Sfar et Trondheim parler à travers les fameux devins de Divinascopus lorsque la planète explose : « *Quel délice de ne plus jamais savoir si on agit bien ou si on est sur le point de faire une connerie cosmique !* » Les maîtres du jeu s'interrogent sur le devenir d'une série dont ils se plaisent à ne pas maîtriser toutes les règles. La partie promet donc encore quelques jolis coups, car tout est, encore et à nouveau, possible. ■

Le jeune homme au regard perçant...

Jean-Pierre Duffour

J'ai fait la connaissance de Lewis Trondheim fin 1989, pendant la période d'élaboration de *Labo*, le magazine de Futuropolis qui finalement n'a compté qu'un numéro mais a directement été à l'origine de l'Association puisque tous les membres fondateurs étaient déjà là. Ces réunions étaient (mollement) dirigées par Jean-Christophe Menu. Je les trouvais bien ennuyeuses. Il faut dire aussi que je n'ai pas beaucoup cherché à m'intéresser à ce que faisaient les autres.

J'avais remarqué dans un coin un jeune homme aux sourcils broussailleux et au regard perçant (de fou ?). J'avais deux histoires de trois pages en couleurs, dont une à l'état d'esquisse. Un moment circonspect, Menu m'a finalement encouragé à finaliser ces esquisses, plus personnelles que l'autre histoire. Je me suis rendu chez lui au dernier moment pour lui livrer tout ça, on a discuté un moment sous le regard du jeune homme aux sourcils broussailleux et au regard perçant. Deux ou trois jours après j'ai reçu dans ma boîte aux lettres plein de petits fanzines photocopiés signés par un dénommé Lewis Trondheim (pseudo ou pas ?), qui me proposait une rencontre afin de m'écrire le scénario d'un album.

J'ai lu toutes ces pages auxquelles je ne m'étais pas intéressé pendant la conception de *Labo* et je les ai trouvées extrêmement drôles et originales. Alors nous nous sommes rencontrés, et Lewis Trondheim était (évidemment) ce jeune homme aux sourcils broussailleux, etc. On a discuté un bon moment et j'ai senti chez ce type une incroyable abondance d'idées associées à une volonté terrible, alors j'ai dit oui, j'aimerais bien faire *Gare centrale*. J'ai souffert le martyre pour mener ce projet à bien parce que je ne suis pas vraiment un auteur de bandes dessinées et j'ai dû tout apprendre par moi-même sur la manière de raconter une histoire en dessins.

| Extrait de *Gare centrale* |

© L'Association

Et puis j'ai vu très souvent Lewis, chez lui puis à l'atelier Nawak, tel un bulldozer, aligner les planches, les dizaines, les centaines de planches, sans la moindre faille dans sa volonté ni dans son inspiration. A tel point que j'ai parié avec mon éditeur de l'époque que Lewis aurait le Grand Prix d'Angoulême pour l'ensemble de son oeuvre en l'an 2000 (on était à peu près en 1995). Je me suis un peu trompé mais pas tant que ça ! A l'époque on allait ensemble au cinéma, il passait chez ma copine et moi pour un rien, on regardait Roland Garros à la télé (il m'accueillait chez lui en short, chaussons et raquette de tennis)...

Voilà. Ensuite il est parti vivre ailleurs, on se voyait de temps en temps, soit chez moi quand il montait à Paris, soit chez lui quand je descendais dans le sud. On se voit toujours avec nos enfants respectifs et respectés, car il a su rester simple, ce qui est une autre forme d'exploit. Ah ! Un truc que je ne t'ai jamais dit, Lewis, mais il n'est jamais trop tard, n'est-ce pas, merci d'avoir écrit *Gare centrale* rien que pour moi, merci aussi pour tous tes albums que je n'ai pas dessinés. On t'a parfois comparé à Woody Allen, son sens du dialogue, son génie, mais c'est parce qu'il est américain et qu'il fait du cinéma, car il ne t'arrive pas à la cheville. Au fait, Lewis, SLIP ! ■

PS : Merde, après avoir écrit tout ça j'oserai plus te rencontrer... Bon, ben ne le lis pas.

Jochen Germer

PRÉ-INTERNET, UNE COLLABORATION LEWIS TRONDHEIM-JOCHEN GERNER À L'ÈRE DU TÉLÉPHONE-FAX.

« ALORS VOILÀ LE QUESTIONNAIRE PORTANT SUR LA VÉLOCITÉ ABSTRAITE, L'ÉNERGIE RÉACTIVE, LA FORCE D'INERTIE, L'INDUCTION PASSIVE AINSI QU'UNE CENTAINE DE PETITS PROBLÈMES. » "POLITIQUE ÉTRANGÈRE"

Lewis Trondheim, ou l'enfance réinventée

Clément Lemoine

On imagine Lewis Trondheim, enfant, plongé dans les récits de Carl Barks et d'André Franquin. On imagine son application, adulte, à prolonger ce plaisir dans ses propres œuvres. L'enfance y resurgit plus souvent qu'au détour d'une case.

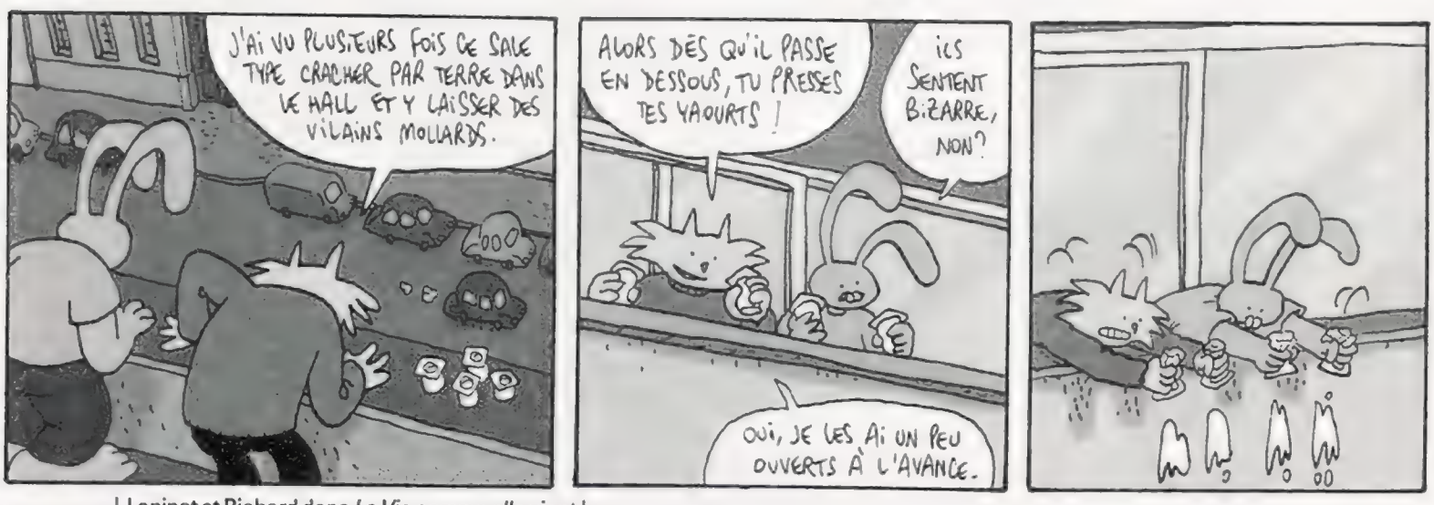
Un oiseau peut en cacher un autre. Si Lewis Trondheim a fortement contribué à populariser l'autobiographie dans les années 1990, il y fait peu de cas de son enfance ; pourtant, les enfants traversent allègrement ses albums de fiction – en particulier, bien sûr, ceux destinés à un jeune public.

Dans *Approximativement*, Trondheim se plaint de sa mauvaise mémoire, et évoque ses deux souvenirs d'enfance les plus clairs : le vol d'un franc et surtout une comédie vaudou pour effrayer un camarade de colo. Onze planches qui ne pèsent pas lourd sur l'ensemble des journaux tenus au fil des années, mais qui rendent compte d'un point de départ, une enfance perdue dont on retrouvera la trace tout au long de l'œuvre de fiction.

Ce n'est pas seulement que Lewis Trondheim dessine souvent des enfants. C'est surtout que ses personnages témoignent tous de ce petit quelque chose qui nous rattache à nos jeunes années. Capricieux, farceurs, superstitieux ou moqueurs, ils partagent un goût pour le jeu sous toutes ses formes.

Dans la série *Lapinot*, c'est Richard, le copain insupportable, qui joue le rôle principal de la comédie de l'immature : en cherchant la vanne qui fera mouche, en se comportant de manière égoïste et avec mauvaise foi, en refusant de prendre la vie au sérieux ou de fonder une famille. Richard est d'ailleurs souvent rejoint par Titi, l'amant instable, et plus encore par Félix ou Patrick, les critiques de jeux vidéo. Plus disséminé dans la bibliographie, on trouve Herbert, jeune irrespectueux de l'époque *Donjon Zénith*, Diablotus et ses crises de larmes ou le héros tordu de *Psychanalyse*. Leurs dialogues manifestent un goût immodéré pour les onomatopées et les expressions phatiques typique d'un langage enfantin.

Il faut dire que dans les ouvrages autobiographiques, Trondheim adulte lui-même se présente comme crédule et gamin : il fait des grimaces, s'enthousiasme pour un rien et s'essouffle aussitôt, choisit d'abandonner un parapluie pour ne pas provoquer le destin, fait le fier-à-bras devant un volcan… Quand il ne met pas en avant la jeunesse d'esprit des autres, Menu, Jean-Louis Gauthey ou Yvan Delporte. Ces apparitions sont



© Dargaud

| Lapinot et Richard dans *La Vie comme elle vient* |

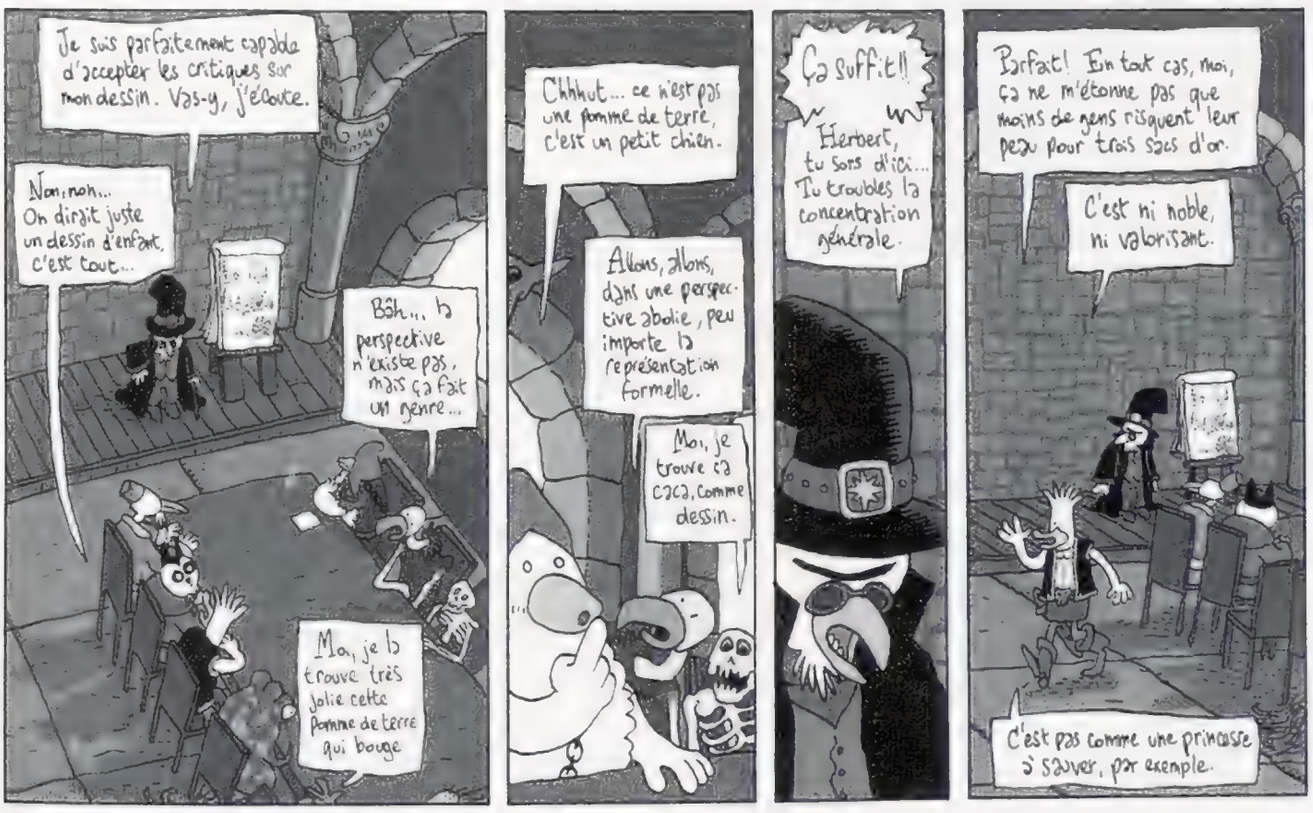
toutes dans l'excès et le dynamisme, et en comparaison le petit Lewis d'*Approximativement* manque cruellement du goût du jeu ; il ressemble à un simple enfant « timide et réservé » qui se laisse porter par des réflexes idiots plutôt qu'il ne suit un comportement clairement immature.

C'est donc une jeunesse réinventée qui réunit ces (plus ou moins) jeunes adultes, une enfance perdue et reconquise péniblement à la force de l'imaginaire : si Richard se fait mal au tac-tac, s'il perd tout de suite à un jeu vidéo moderne, c'est qu'il a laissé l'enfance derrière lui, et que l'immaturité de son comportement ne la lui rendra pas. Paradoxalement, la série *Richard Mammouth* nous permet de découvrir cette enfance, et de comparer le personnage à son équivalent à dix ans : or il y tient les mêmes discours et témoigne des mêmes réflexes, comme si le temps qui passe ne laissait de trace que sur la nostalgie.

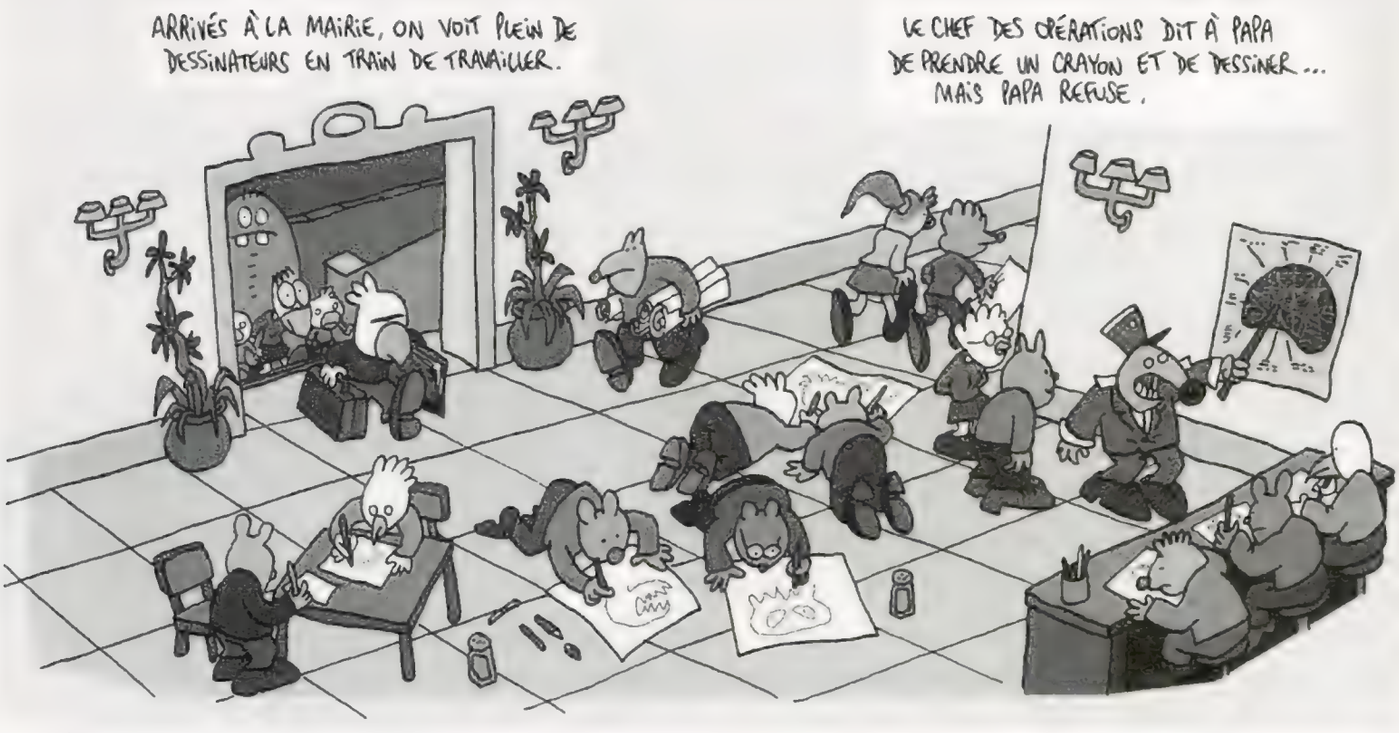
On sait que Lewis Trondheim a peur de la mort. De la vieillesse. Du temps. L'enfance, c'est ce petit coin de souvenir auquel on peut se raccrocher. Etre enfantin, c'est garder loin de soi l'image de la camarde, s'apprêter à lui dire qu'elle se trompe. De la même façon que dans une de ses premières histoires, on voyait l'œuf retourner au sein de la poule. Depuis quelques albums, Trondheim commence à s'écarter de ce refuge, pour regarder la mort bien en face. Mais longtemps, il a conservé cet idéal enfantin comme une victoire contre elle. Se montrer jeune d'esprit, c'est prouver que la vie est la plus forte, chez soi comme chez les autres.

Dans les bandes dessinées jeunesse – genre auquel Trondheim s'est beaucoup adonné à la fin des années 1990 et au début des années 2000 –, il met d'abord en scène ses propres enfants, Pierre et Jeanne, dans les quatre albums de la série *Monstrueux* ; mais ce sont aussi des enfants qui remplissent les rôles principaux des neuf volumes du *Roi Catastrophe*, des histoires de *Allez raconte*, et de certains passages des *Trois Chemins*. Même quand c'est un adulte qui prend le rôle titre, les personnages gardent un côté joueur et immature : Zösky le zigouilleur de l'infini, Mister O et Mister I qui manifestent un penchant coupable pour la paresse ou la gourmandise, ou Cantabella et Giuseppe Pintorello (*Venezia*) qui enchaînent grimaces et crocs-en-jambe.

Plus généralement, c'est par la forme que l'enfance s'immisce dans l'univers de Trondheim. Ses personnages anthropoïdes animaliers sont des substituts néoténiques de véritables humains, des êtres hybrides qui n'affichent pas leur âge. Ils se situent dans la continuité



| *Donjon*: *La Princesse des barbares* - © Delcourt |



| *Monstrueux dinosaure* - © Delcourt |

d'une bande dessinée grand public ou jeunesse, celle de Franquin et celle de Disney, où les héros ne peuvent pas vieillir. Il est difficile de compter les rides et les cheveux blancs d'un oiseau, ou de sentir l'évolution physique d'un personnage représenté par un symbole graphique. Trondheim n'hésite pas à développer outre mesure la tête d'un personnage, représentant les adultes de *Monstrueux* ou de *Petit Père Noël* en gnomes disproportionnés. Enfin, les formes ovoïdes qui font office de personnages dans bon nombre d'albums ont manifestement choisi leur camp. De *Genèses apocalyptiques* aux *Ineffables* en passant par *Monsieur Zelder*, c'est une représentation qui fleurit avec bonheur tout au long de ses pages. Dans le troisième tome de *Donjon Zénith*, comme le gardien a réalisé quelques dessins patatoïdes sur un tableau, Herbert réagit : « *On dirait juste un dessin d'enfant, c'est tout...* ».

On peut rapprocher de cette réflexion une autre mise en abyme, issue de *Bande Dessinée, apprendre et comprendre*, le manuel cosigné avec Sergio Garcia. Trondheim y discute de la façon de représenter les choses : « *Les enfants comprennent et apprécient plus facilement les dessins simples. Résultat, les albums de bande dessinée pour enfants sont principalement constitués de dessins simples.* »

Une démonstration logique pour *Mister I et Mister O*, que les éditions Delcourt ont rangés dans leur collection "Jeunesse", mais soulignons que la même forme sert dans *Genèses Apocalyptiques*, empreintes d'une philosophie adulte, ou dans *Les Aventures de l'Univers*, prépubliées dans *Les Inrockuptibles* et touchant à l'actualité... Sergio Garcia conteste : « *Mais on peut très bien imaginer un dessin simple dont le propos concerne plutôt les adultes comme* Maus ». Trondheim réplique alors : « *Mais l'adulte risque de penser que ce livre ne s'adresse pas à lui.* » Que faut-il en conclure ? Un regret que les albums cités plus haut n'aient pas connu le succès ? Ou la confirmation que ceux-ci, malgré tout, s'adressaient à l'enfant tapi quelque part au fond du lecteur ?

Car Trondheim joue avec le lecteur, au même titre que ses personnages cultivent la philosophie du jeu, au même titre que le lecteur lui-même se retrouve propulsé joueur et enfant. On se souvient du premier récit d'enfance d'*Approximativement* : le jeune Lewis, qui contrefait le possédé, prend la tête d'une armée de jeunes zombies l'imitant dans une course-poursuite infernale derrière un pauvre naïf. Lewis n'a pas changé, mais dans son jeu c'est maintenant les lecteurs qu'il entraîne.

Trondheim fait appel à notre naïveté : il nous demande, le temps d'un livre, d'accepter les masques d'animaux. Le choix de la simplicité et de la lisibilité donne lieu à des narrations évidentes, où le second degré ne s'incarne que dans des formes dissimulées.

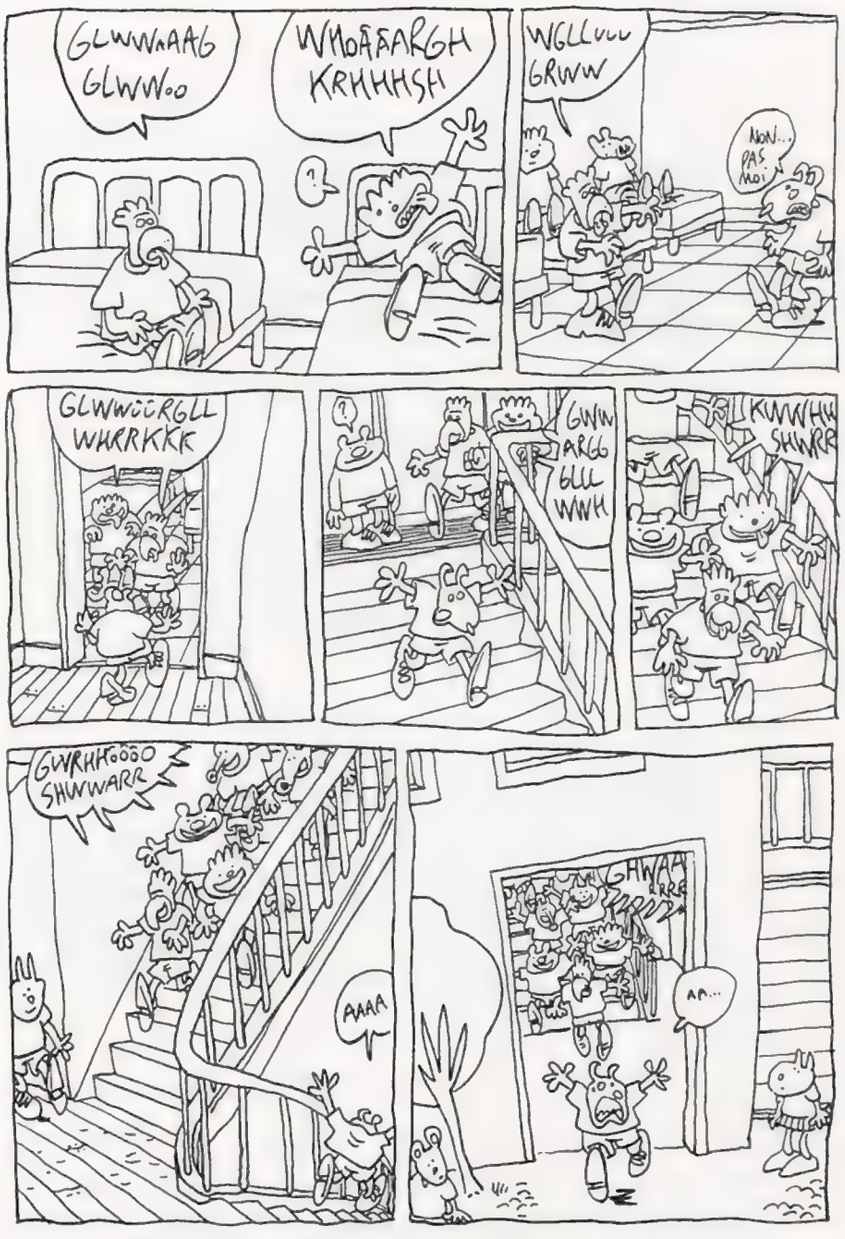
Le personnage de l'enfant qui fait le lien entre l'auteur et le lecteur n'est pourtant pas fait d'une seule pièce. Il garde un certain nombre de spécificités communes à

ceux de son âge, et comporte de nombreuses variations possibles.

Il est d'abord fasciné par le fantastique. Adalbert se passionne pour les dinosaures et les monstres, pour tout ce qui est démesuré. Tout comme Pierre et Jeanne. « *Nous, on adore jouer. C'est ce qu'on préfère le plus au monde. / Euh… Non… Ce sont les glaces qu'on préfère encore plus que tout !!! / Non !!! C'est les dinosaures !!!!* » (*Monstrueux Dinosaure*)

On peut dès lors tracer un parallèle entre les genres visités par Trondheim dans son œuvre et les grandes sources de passions attribuées (par lui) aux enfants : les extra-terrestres (*A.L.I.E.E.N.*), les dinosaures (*Monstrueux Dinosaure*), la science-fiction (*Les Cosmonautes du futur*), les cow-boys (*Blacktown*), la cape et l'épée (*Mildiou*), les monstres en tous genres (partout)…

Les enfants renversent l'ordre des valeurs, mettent au premier plan la nourriture (sucrée de préférence), les jeux et les histoires. Comme le dit Gildas dans *Les Cosmonautes du futur*, « *la Terre présente un énorme intérêt économique. Il y a plein de tonnes de gâteaux, de bonbons et de jeux vidéo…* »

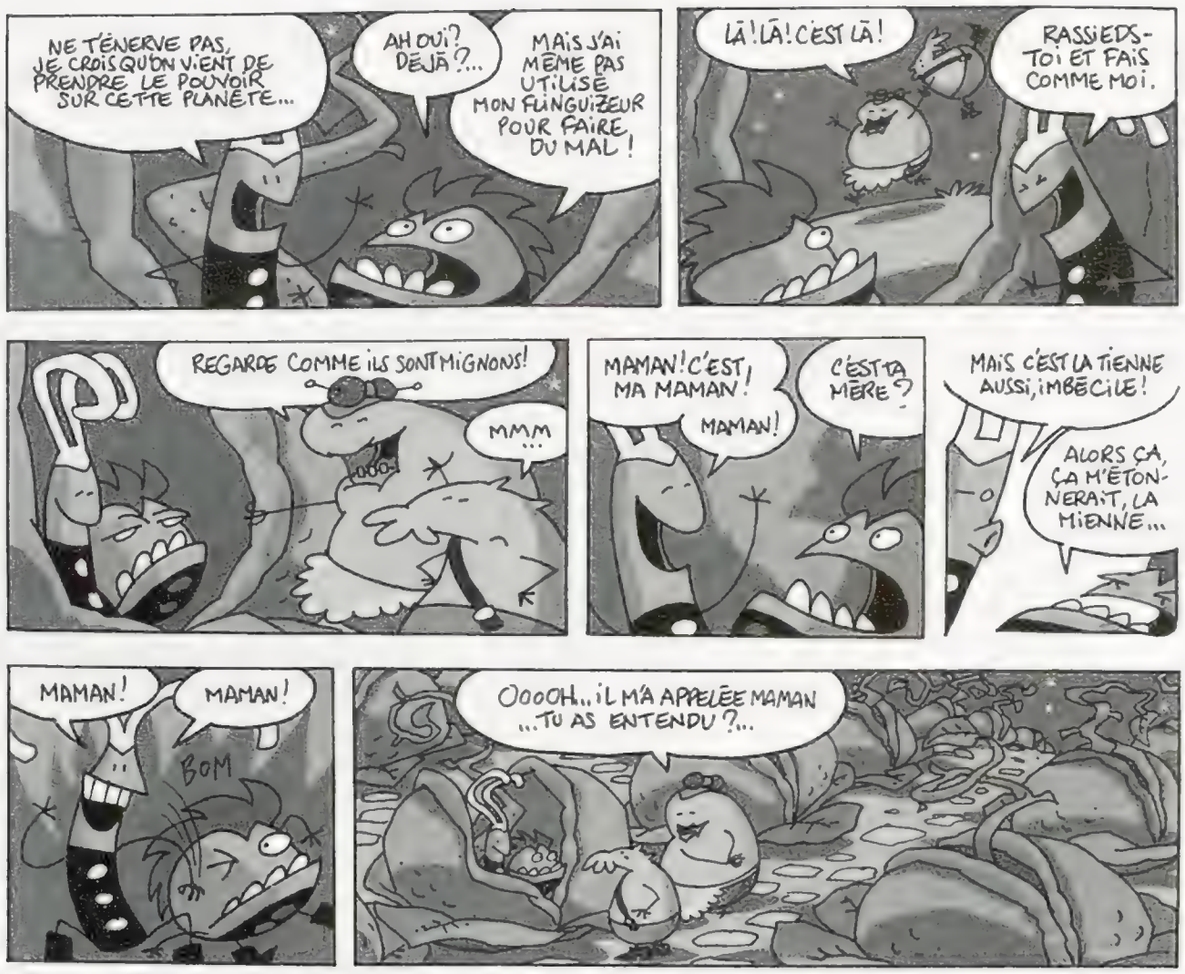


| *Approximativement* - © Cornélius |

Le monde de l'enfance fait abstraction des considérations financières, comme tous les personnages de Trondheim. Lapinot semble n'avoir eu aucune activité rémunérée après avoir récupéré un sac plein de billets dans *Amour et intérim*… C'est un nouveau capital qui se constitue, où la valeur d'échange tient plus aux bonbons et aux histoires qu'à l'or ou l'argent. Les pirates ne sont d'ailleurs pas si fréquents au milieu de ces fictions d'enfance. Et Adalbert, le « roi catastrophe », n'hésite pas à remplacer l'argent par le chocolat au pays de Porto Cristo.

On trouve souvent dans les albums jeunesse de Trondheim l'image de l'enfant-roi. Bien sûr dans *Le Roi catastrophe*, mais aussi dans *Kaput et Zösky* (lorsqu'ils tombent dans un champ de choux, ils se font passer pour des bébés pour prendre le pouvoir) et *Les Cosmonautes du futur* (Martina et Gildas, orphelins isolés, sont les maîtres et héros des univers extra-terrestres qu'ils rencontrent). L'enfant n'est donc pas seulement un adulte en devenir, il est, dans la bonne vieille tradition de la bande dessinée, un état, et même un état ultime auquel le héros peut s'identifier.

C'est l'enfant le pivot, c'est l'enfant qui tient le pouvoir. Gildas et Martina, cosmonautes du futur, acquièrent de tome en tome un rôle de plus en plus grand, jusqu'à devenir dans le troisième épisode la source d'une multitude de clones, qui envahissent le champ visuel tandis que leur descendance tient les rênes des différentes administrations. Cette récupération de l'espace par l'enfant et ses propres avatars ressemble à une curieuse reproduction, essaimant des personnages comme Cadmos faisait naître un peuple en plantant des dents de dragon. De la même façon, Pierre et Jeanne sont responsables de la création et de la survie de Jean-Christophe,



| *Kaput et Zösky* - © Delcourt |

monstre gentil au comportement particulièrement infantile. On peut encore citer les clones fabriqués par Adalbert pour le remplacer et on voit bien que la course-poursuite d'*Approximativement* ne s'interrompt pas : un enfant entraîne les autres derrière lui.

Le pouvoir de l'enfant n'est donc pas seulement administratif, il permet de recréer le monde, après que l'auteur l'a créé une première fois. Adalbert, bambin monarque, transforme fortement la réalité qui l'entoure, en créant un dinosaure, en changeant les saisons, en supprimant la géographie. Le professeur Icks, à ses ordres, l'aide à changer l'ordre de la nature. Adalbert a d'ailleurs du mal à distinguer précisément la frontière entre fiction et réalité : lorsqu'il assiste à une enquête policière, il interrompt l'arrestation en disant « *Pfff... c'est quand la pub ?... J'ai envie de manger des céréales* », à quoi son premier ministre lui répond « *C'est la réalité, sire* ». La réalité, Adalbert l'adapte à la mesure de ses goûts : dinosaures, espionnage et superhéros. Lorsqu'il a créé son surhomme, Adalbert assiste à ses exploits dans un fauteuil avec un bol de céréales et une musique de circonstances, comme devant la télévision. Le monde réel est donc soumis aux lois du virtuel, lui-même limité à des genres connus ; de la même manière que Trondheim se livrera à des interprétations détournées de tous les grands genres dans ses différentes séries de fictions.

Pouvoir suprême : l'enfant est, parfois, le responsable de l'aventure. Dans *Monstrueux*, dans *Le Roi Catastrophe*, c'est lui qui assume le rôle de narrateur, et parfois plus. Dans *Allez Raconte*, les deux protagonistes choisissent les axes que doit prendre le conteur. Plus généralement, dans l'ensemble des albums jeunesse, c'est à l'initiative du personnage principal enfantin que l'on doit le démarrage de l'intrigue.

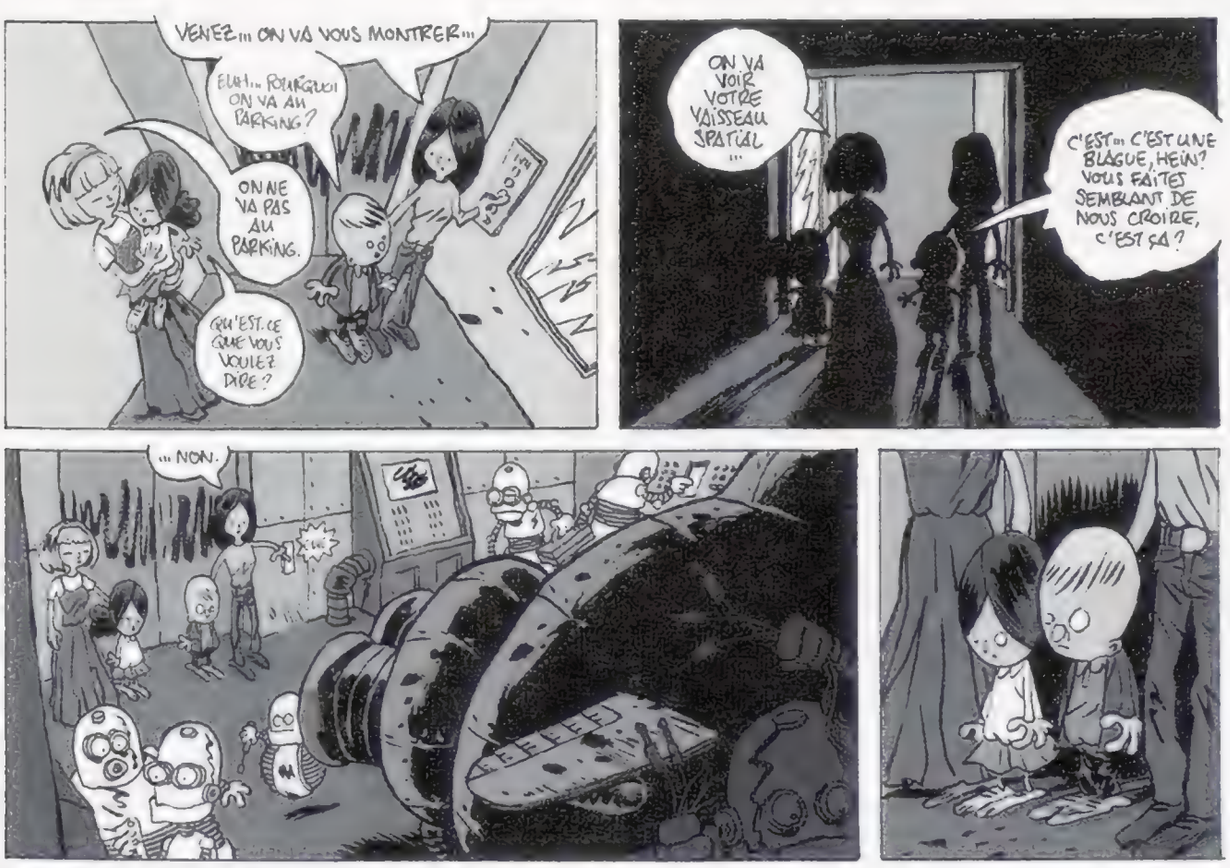
On voit particulièrement cette force créatrice à l'œuvre dans *Les Cosmonautes du futur* : Gildas et Martina, à force de traiter de robots et d'aliens les membres de leur entourage, se rendent compte que tel est effectivement le cas.

Etre enfant, c'est pouvoir décider de l'évolution des choses, c'est pouvoir accepter ce qui relève ou non de la réalité. Ce qu'un critique a pu qualifier de « paranoïa enfantine » (Pascal Ory dans *Lire*) trouve ici sa concrétisation.

Dans *Monstrueux*, la poudre magique permet à la fois aux enfants et aux parents de rendre réels des monstres dessinés, jusqu'à ce que dans *Monstrueux Dinosaure*, le dernier tome de la série, ces différents monstres soient en compétition. Le dinosaure le plus fort est alors celui du père (désignant Trondheim adulte), qui mange tout le monde, y compris les dinosaures de ses collègues dessinateurs, parce qu'il bénéficie d'un squelette plus recherché que celui des adversaires : une référence au processus de construction qui, dans la tradition académique, doit précéder toute réalisation, qu'elle soit narrative ou purement graphique. C'est peut-être sur ce point que se joue la différence entre le monstre réalisé par l'adulte et celui réalisé par les enfants. Pourtant, le grand vainqueur de la compétition n'est pas ce « mortelosaure » créé par l'avatar de Trondheim, mais le dinosaure dû au monstre enfant Jean-Christophe, un ensemble de traits qui ne ressemble en rien à la chèvre qu'il est censé représenter. Jean-Christophe, sorte de troisième frère imaginaire de Pierre et Jeanne, finit donc par vaincre le monstre de l'adulte. Victoire de l'imagination enfantine sur la construction raisonnée.

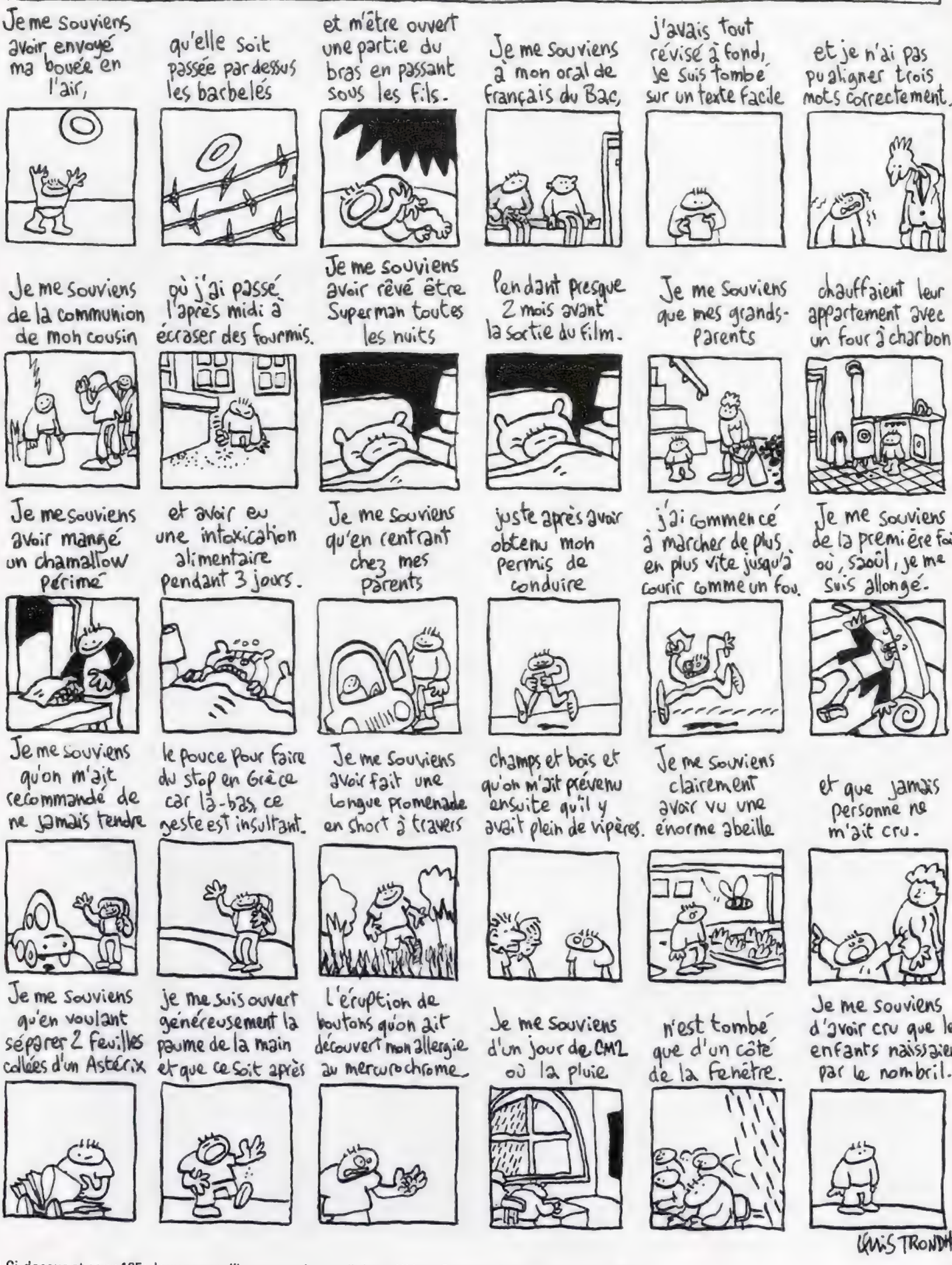
La réalité est déniée pour donner justification à une forme de solécisme selon lequel le monde extérieur n'est qu'illusion. Seul l'univers intérieur bénéficie d'une certaine réalité. La leçon de la mère de Martina (« *On sait toutes les deux que le monde n'est pas très joli, mais à toi de trouver ses bons côtés plutôt que de refuser la réalité* ») est donc ramenée à néant.

Pourtant on n'est jamais vraiment complice d'un enfant. Et le lecteur n'est pas dupe lorsque Pierre, Jeanne ou Adalbert laisse échapper quelque sottise qui le place en-dessous de l'adulte. C'est alors l'enfant lecteur qui tire le bénéfice de la situation, en atteignant un entre-deux, une position à mi-chemin de l'enfance et de l'âge adulte. Trondheim s'éloigne de la bande dessinée grand public à double niveau de lecture, telle qu'on l'a largement pratiquée depuis les années 1950, de René Goscinny à Yann ; il opère au contraire une synthèse de l'esprit de la jeunesse et de la maturité pour fonder un territoire neutre. Lecteurs et personnages s'y retrouvent sur le fil d'un équilibre instable, celui d'une enfance remise à la portée de l'adulte. ■



| *Les Cosmonautes du futur*, dessin Larcenet - © Dargaud |

JE ME SOUVIENS
(d'après Georges Perec)



| Ci-dessus et page 105: deux pages d'hommage à un oulipien célèbre, Georges Perec (*Lapin* n°3, 1993) |

Un homme libre qui s'oblige

Lewis sous contrainte

Gilles Ciment

Il y a assurément peu de chances que Lewis Trondheim puisse apparaître au lecteur pressé comme un auteur adepte de la contrainte. L'abondance de sa production semble de prime abord peu conciliable avec la recherche et le travail exigés par l'observation de règles strictes, ce que ne viendront pas démentir les déclarations de l'intéressé, qui se décrit volontiers comme un grand paresseux et explique sa paradoxale prolixité par sa seule « efficacité » (il ne travaillerait qu'une à deux heures par jour, pour produire une ou deux planches). Le style de son écriture et la forme de la plupart de ses scénarios ont davantage des allures d'improvisation ou d'écriture automatique, paraissent parfois trahir la désinvolture ou la hâte, manifestent en tout cas toujours une grande facilité, à l'opposé de l'effet que peuvent produire les travaux issus de contraintes fortes. Enfin, dans toute leur variété, les styles graphiques qu'il adopte n'entrent pas en contradiction avec ce sentiment.

Mais Lewis Trondheim est un auteur complexe. Tout comme il est beaucoup moins revêche et bougon qu'il ne s'en donne l'air, il n'est pas si paresseux qu'il l'affirme… Atteint du syndrome de l'aisance naturelle, souffrant d'une imagination généreuse, affecté par une grande facilité d'exécution et une « efficacité » redoutable, handicapé par le succès, terrassé par les honneurs (« *Chevalier des Arts et Lettres en 2005, Grand Prix à Angoulême en 2006, il n'a désormais plus qu'à crever* », peut-on lire à la fin de la bio qui figure sur son propre site[1]), Lewis Trondheim ne se contente pas, pour seul remède, de la jalousie de ses confrères et de l'acrimonie de quelques journalistes. Non, il se soigne lui-même en s'infligeant un traitement à la hauteur du mal. Celui qui se représente sous les traits d'une perruche est bien « *un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir* », selon la formule prêtée à Raymond Queneau pour définir les membres de l'OuLiPo.

Contraintes originelles

Ce penchant trouve son explication dans les débuts du dessinateur. Paul Gravett évoquant longuement ceux-ci en tête du présent dossier, je me contenterai de rappeler, pour mémoire, les œuvres qui concernent directement la mise en place d'une esthétique de la contrainte.

Trois ans après le colloque de Cerisy « Bande dessinée, récit et modernité », quand, avec quelques complices, Trondheim et Menu fondent L'Association, l'une des premières publications sera *Moins d'un quart de seconde pour vivre*, véritable exercice de style qui se compose, comme l'on sait, de cent scripts réalisés à partir de huit cases imposées au départ par Menu, agencées et dialoguées par Lewis[2], qui poursuit ainsi en quelque sorte certaines de ses expériences personnelles antérieures.

Avant d'en faire son métier, Lewis ne savait pas dessiner. De retour de Cerisy, il décide pourtant de faire son entrée en bande dessinée : « *Quitte à écrire des scénarios, je me suis dit que je pourrais aussi assurer les dessins. Je m'y suis vraiment mis à 24-25 ans. Mes premières BD étaient minimalistes : des petites cases répétitives, un gros trait et des trames derrière. Le plan était généralement fixe, tout était axé sur le dialogue. Je n'ai jamais été un bon dessinateur, il fallait bien trouver un palliatif.*[3] » Dans son fanzine *Approximate Continuum Comics Institute H3319* – dont il réalise seul douze numéros et demi photocopiés, de septembre 1988 à février 1990 –, il

1 | Sauf mention contraire, les propos cités sont tous tirés du site internet du dessinateur, www.lewistrondheim.com.

2 | Il avouera, au sujet de cet album fondateur et devenu culte : « 90 des scénarios ont été écrits pendant que je m'emmerdais dans le train. »

3 | Propos recueillis par Richard Robert dans *Les Inrockuptibles* n° 45 (février 1996).

| *Le Dormeur*, version fanzine - © Lewis Trondheim |

emploie divers styles sans personnalité, très stéréotypés et communs à quantité de « fanzineux » des années 80, où l'on décèle les influences les plus diverses – que j'éviterai de citer pour ne fâcher personne (à commencer par l'intéressé). Outre quelques félidés anthropomorphes peut-être inspirés par Harry Morgan, se distinguent pourtant quelques strips de petites cases en effet répétitives, au trait épais et aux trames grossières : *Le Dormeur*, bande dessinée statique et bavarde engendrant une certaine fascination chez le lecteur. « *En 1988, j'ai dessiné la case du dormeur afin de l'utiliser pour des strips et dans la foulée, j'en ai dessiné deux autres pour faire le strip complet. Mais je n'ai pas réussi à les faire aussi ressemblantes. J'étais bien embêté. Et puis j'ai eu l'idée de photocopier simplement la case que j'avais réussie. De là est parti mon style de cases photocopiées qui s'est enchaîné sur* Monolinguistes *et surtout sur* Psychanalyse. » Accident ? Sûrement pas : Lewis répète cent soixante-huit fois la même case, atteignant dès son coup d'essai les sommets de l'itération iconique (du nom d'une contrainte oubapienne dûment recensée). Cette première expérience de la contrainte, née de la nécessité de résoudre une difficulté technique, inspirera à Lewis une démarche peu commune : apprendre à dessiner et construire une bande dessinée en s'attelant à un projet colossal : « *J'ai décidé de me lancer dans une bande dessinée de 500 pages,* Lapinot et les carottes de Patagonie. *Je me suis donné un thème général, et j'ai avancé sans savoir où j'allais exactement. Pour moi c'est un document de travail, c'est là-dessus que j'ai appris à dessiner, à mener la narration. (…) J'ai arrêté l'histoire au bout de 424 pages, ça me paraissait suffisant. J'ai rangé tout ça dans un tiroir et attaqué autre chose. (…) Et puis des copains ont vu la somme de travail que j'avais réalisé pour* Carottes, *ils m'ont encouragé à le finir et à le publier. Pour moi, c'était expérimental, je ne pensais pas que ça intéresserait quiconque. Je me suis retrouvé à écrire les dernières pages alors que les rotatives étaient déjà en marche pour imprimer les premiers cahiers... J'ai été très étonné qu'il se vende par la suite. Des gens se sont trouvés piégés par l'histoire, ils m'ont dit "Ça se termine en queue de poisson, faut faire une suite !" Mais mon but n'était pas de faire un bouquin qui se termine. On s'en fiche que Lapinot sauve le monde ou non.*[4] » Et voilà comment la contrainte (qui, dans le cas présent, n'est en rien oubapienne) s'avère génératrice au-delà des espérances, et même au-delà des intentions premières.

Contraintes motivées

Angoissé par le train-train de la vie quotidienne, Lewis a parfois l'idée de s'obliger à faire des choses. Par exemple, dans son dernier opus autobiographique, *La Malédiction du parapluie*, il pense, avant de dormir, à manger un jour « *que des choses que généralement [il] n'aime pas trop* », de façon à se forcer à réévaluer ses goûts, « *à trouver un petit plaisir là où il y en a peu* ». Dans son activité artistique, il connaît l'angoisse bien plus forte du ronron créatif, du vieillissement du dessinateur, la hantise de la répétition, en particulier (mais pas exclusivement) dans le cadre de la série. C'est pourquoi, si Lapinot est devenu un héros – ou antihéros – récurrent, son auteur cherchera constamment à éviter les travers de la série. D'abord en changeant de genre ou d'époque : « *A un moment, je me suis demandé quel genre d'histoires je ne voulais vraiment pas faire. Un western ? Très bien, je l'ai fait : ça a donné* Blacktown, *le premier volume des Aventures de Lapinot. Après ça, je ne voulais plus entendre parler de fictions en costume. Donc je me suis lancé dans une autre, qui se passe dans les années 20-30... Ah, le con. (…) Je me provoque, je me force à faire ce que je n'aime pas, pour éviter de sombrer dans la facilité, l'apathie.*[5] »
Une semblable préoccupation le pousse à se compliquer les choses simples : « *Je suis d'un tempérament assez*

4 | *Ibid.*
5 | Propos recueillis par Richard Robert, *op cit.*

© Delcourt

| *La Malédiction du parapluie* (2006) |

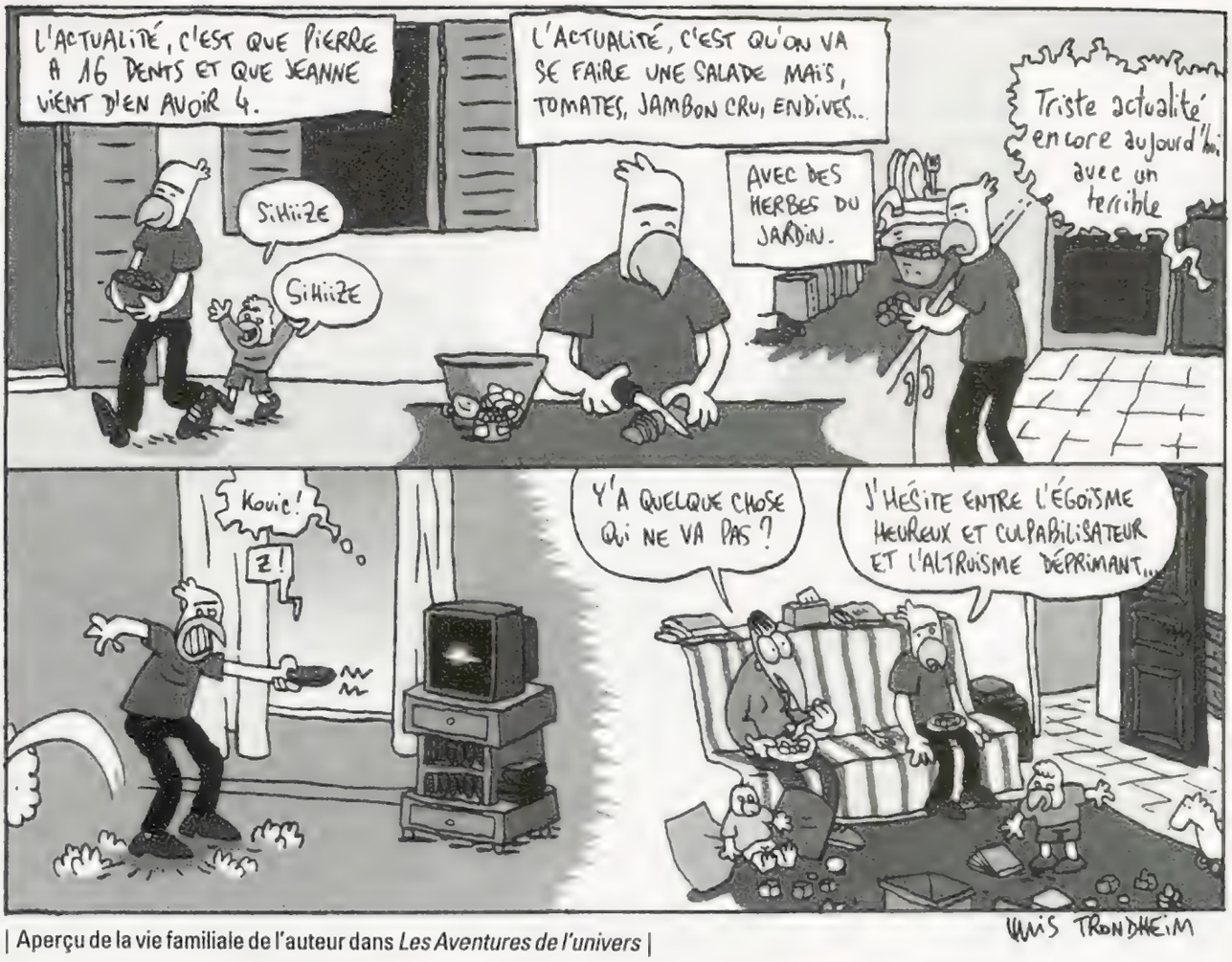
ludique : quand on s'ennuie, on joue. Les contraintes, c'est un défi, un casse-tête à résoudre, ça passe le temps. C'est dessiner La Mouche *sans aucune bulle, alors que j'ai tendance à être trop bavard. Ou encore décider de mettre en scène une bagarre qui dure tout un album, dans* Mildiou.[6] » (Ce dernier album est en effet à l'opposé des prédilections de Lewis que sont les interactions et les dialogues entre personnages dotés de personnalités propres bien définies.) De même, plutôt que de rééditer telle quelle une œuvre déjà ancienne, Trondheim préférera souvent la redessiner entièrement, comme il le fit pour *Imbroglio, Mildiou, Slaloms et Genèses apocalyptiques.*

Sept ans après *Approximativement*, et alors qu'il ne comptait plus renouer avec la veine autobiographique, Lewis doit occuper ses moments perdus lors d'un lointain déplacement pour un festival : « *C'est l'occasion d'imaginer ce que pourrait être un carnet de voyage réalisé sous forme de bande dessinée. (…) Halala… ça sert de ne pas aimer perdre son temps.* » Pour la publication de cette forme libre qu'est le *Carnet de bord*, il s'interdit les retouches « *pour avoir un objet brut* », façon de se venger par une contrainte « négative » (laisser apparentes ratures et fautes d'orthographe ou de dessin) de l'emprise que l'introspection exerce sur lui, et malgré lui : « *L'autobiographie… Toujours difficile de lâcher ça quand on y a mis le doigt* », dit-il à l'occasion de sa dernière rechute, *La Malédiction du parapluie*[7]. D'autant plus rétif qu'il s'agit du genre auquel les médias réduisent trop souvent le travail du cercle auquel il appartient (les auteurs de L'Association et plus largement la « nouvelle bande dessinée »), l'auteur de *Désœuvré* semble difficilement échapper à cette inspiration personnelle qui fut si bénéfique à son travail comme, selon ses dires, à son équilibre personnel. En 1996, il dessinait *Chiquenaude* : « *Supplément gratuit d'un numéro des* Inrockuptibles, *qui parle de ma façon de travailler. Ce qui est drôle, c'est que j'avais décidé d'arrêter de faire des trucs autobiographiques un peu plus tôt dans l'année et que je me suis retrouvé à en refaire malgré tout. Le pire, c'est que ça m'a permis d'enchaîner en faisant ma page hebdomadaire dans les* Inrocks *qui elle aussi était souvent autobiographique* [Les Aventures de l'univers]. *Les meilleures décisions sont-elles celles qu'on ne tient pas ?* »

Extrapolons cette dernière observation pour envisager la façon dont Lewis peut appréhender la contrainte (une forme de décision à tenir) : elle peut éviter l'ennui et stimuler la création – voire produire de la liberté, selon Queneau –, mais on peut aussi prendre des libertés avec elle. Les meilleures contraintes seraient peut-être celles qu'on ne respecte pas… Loin de s'abandonner à ce penchant, Lewis en est toutefois imprégné lorsqu'il se livre, dans des travaux expérimentaux ou dans des œuvres plus accessibles, au sein de l'Oubapo ou en dehors, à des créations réellement sous contrainte artistique

6 | *Ibid.*

7 | Premier volume de son nouveau Journal en bande dessinée, *Les Petits Riens.*



| Aperçu de la vie familiale de l'auteur dans *Les Aventures de l'univers* |

volontaire, ou tout simplement lorsqu'il répond à une commande sur une figure imposée, comme ses planches pour *SVM Mac* réunies dans *Ordinateur, mon ami* et *Cyberculture, mon amour*.

Contraintes expérimentales

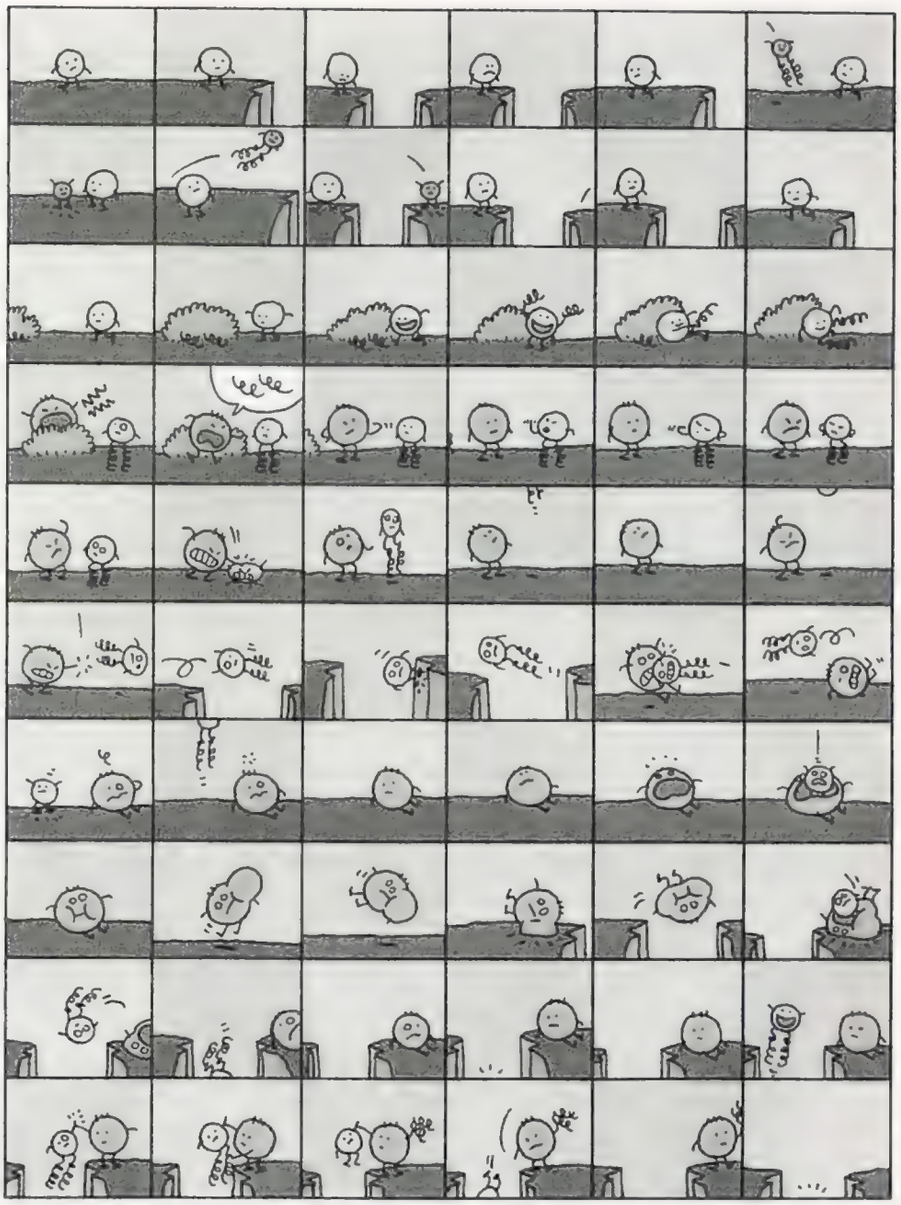
Tout lui sourit, disais-je : l'auteur à succès peut se permettre d'entreprendre les expérimentations les plus audacieuses et dans cette perspective la contrainte, qu'il employa dans un premier temps pour triompher de ses difficultés puis dans un second temps pour combattre la facilité, va devenir un véritable mode opératoire. Pour cela, il profite du soutien de deux groupes : d'une part la structure d'édition indépendante et associative dont il est l'un des piliers – jusqu'à son départ en octobre 2006 – et qui accueille volontiers ses travaux expérimentaux (il trouvera, dans une moindre mesure, un refuge complémentaire dans sa propre collection "Shampooing" chez Delcourt) ; d'autre part l'Ouvroir de Bande dessinée Potentielle, qui structure et stimule le penchant masochiste de quelques dessinateurs pour la contrainte[8].

Nous avons vu que Lewis pouvait introduire, dans ses histoires « classiques », de faibles contraintes pour casser un possible ressassement et éviter tout effet de « *sampling* ». Laurent Gerbier et Didier Ottaviani[9] vont jusqu'à avancer que toute l'œuvre de Lewis repose sur une matrice autobiographique qui sert de code représentatif à ses récits, cette matrice fonctionnant comme un ensemble de contraintes (parmi lesquelles l'emploi de personnages récurrents mais aux identités changeantes d'un récit à l'autre) susceptible d'être amplifié par l'ajout de contraintes formelles. « *Les contraintes extérieures que l'auteur s'impose, et les contraintes intérieures qui nous semblent structurer son univers à partir de la matrice autobiographique [produisent] de la liberté créatrice* », écrivent-ils.

Pourtant, les contraintes formelles les plus fortes et les plus ostentatoires sont employées tout à fait en-dehors de la matrice évoquée par les deux exégètes. Paradoxalement, comme pour mieux conjurer la peur de la répétition dans son œuvre, Lewis pousse à son paroxysme la variation sur un thème très restreint, repoussant préci-

8 | Fondé en 1993, l'Oubapo a également réuni François Ayroles, Anne Baraou, Jochen Gerner, Thierry Groensteen, Patrice Killoffer, Etienne Lécroart, Jean-Christophe Menu et moi-même. Pour plus de détails sur l'OuBaPo, voir *Neuvième Art* n° 10 (avril 2004), p. 72 à 99.

9 | Laurent Gerbier et Didier Ottaviani, « Approximativement : Lewis Trondheim et ses doubles », publié en janvier 2000 sous les pseudonymes de Didou et Loleck sur le site www.du9.org et repris en septembre 2001, sous leur vrai nom, sur le site www.imageandnarrative.be



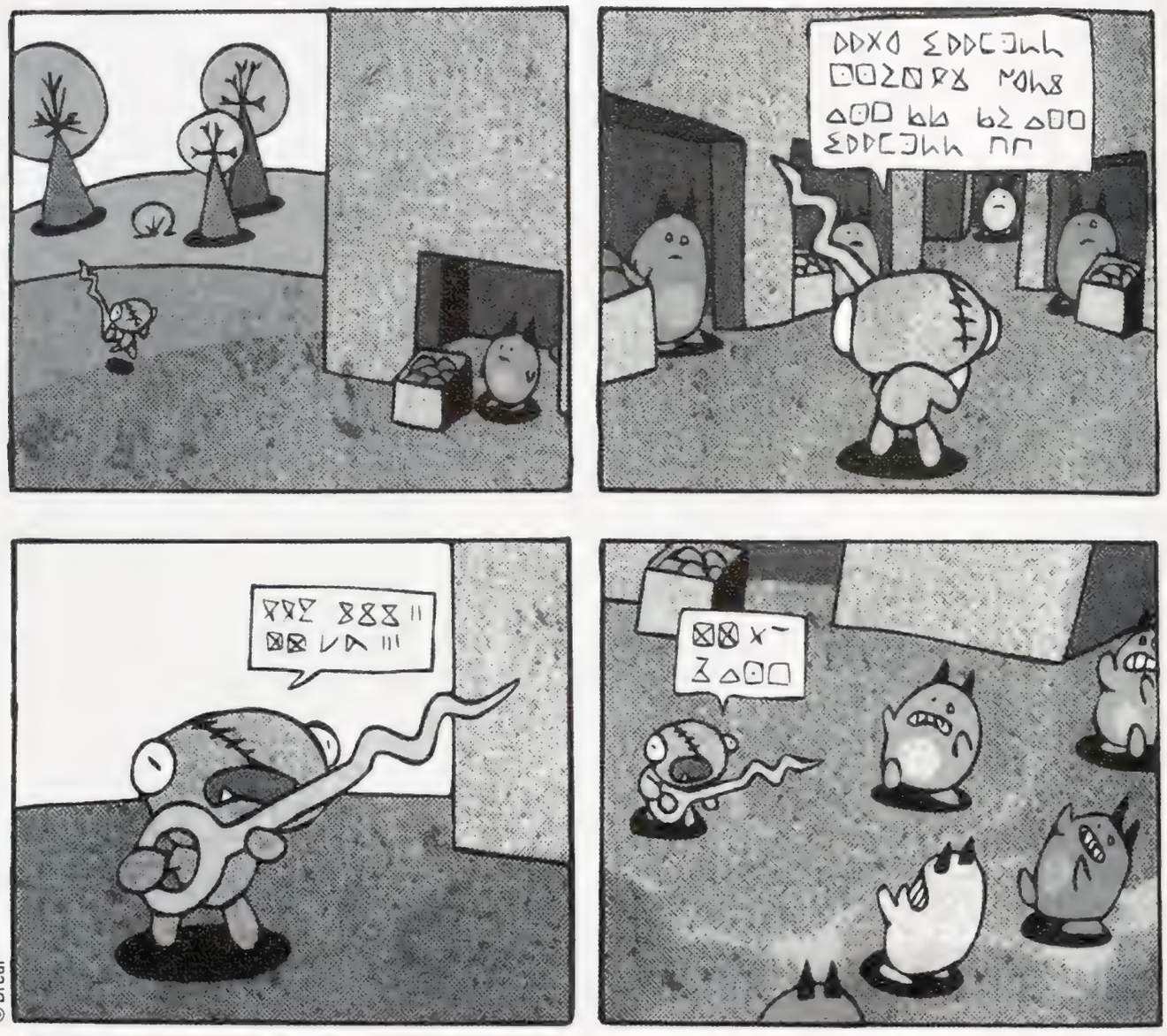
© Delcourt

sément les limites supportables de la répétition. C'est le cas, dans une certaine mesure, de *Kaput et Zösky*, les deux astronautes créés dans une page commandée par *Le Journal de Mickey* pour un numéro spécial « extra-terrestres », que Lewis a déclinés à outrance jusqu'à ce qu'ils fassent l'objet, neuf ans plus tard, d'une série pour la télévision ! La genèse de *Mister O et Mister I*, albums plus radicaux, est assez semblable : « *En 1999,* Libération *me demande de faire six demi-pages aux environs de Noël. Je fais ce machin idiot. Trois ans plus tard, je décide de faire les 24 pages restantes pour cet album extra-terrestre. Je ne pensais pas faire un pendant à* Mister O… *Et puis voilà, on a une idée, puis une autre et pof, encore un livre.* » Les deux albums fonctionnent sur le même principe : un gaufrier[10] de soixante cases et une variation infinie sur un thème immuable : Mister O doit franchir un ravin, Mister I se sustenter, chacune de leurs tentatives se soldant par un échec. Des arguments minimalistes, un matériau graphique très limité (ces personnages appartenant à la veine « patates et bâtons » également à l'œuvre dans *Non, non, non*, par exemple), pour des variations presque infinies, des possibilités d'histoires illimitées : en réduisant à ce point ses possibilités graphiques et son potentiel narratif, Lewis réduit son projet monstratif à une combinatoire simple d'éléments empilables, juxtaposables, associables, engendrant une histoire infinie aux possibles illimités. Ce processus trouvera un champ d'application idéal dans ses exercices oubapiens et ses œuvres expérimentales qui, après l'itération iconique de ses débuts (*Le Dormeur, Moins d'un quart de seconde pour vivre…*), exploreront principalement quelques voies « génératrices » : la restriction verbale, la restriction énonciative, iconique ou plastique, et la plurilecturabilité[11].

A l'opposé des strips du *Dormeur*, de *Monolinguistes* et de *Psychanalyse*, où des personnages inexpressifs (quoique…) et immuables se montrent si bavards,

10 | Soulignons l'affection particulière de Lewis pour l'ordonnancement géométrique dans son expression la plus radicale qu'est le gaufrier. Thierry Groensteen notait dans l'*Oupus 1* de l'OuBaPo : « Cette régularité semble correspondra à une pratique spontanée, intuitive, du média, qu'un album-fleuve comme *Les Carottes de Patagonie* de Trondheim a récemment illustrée avec brio. Bien qu'il puisse emprunter d'autres voies, le récit improvisé, avec sa part de risque mais aussi son rythme particulier et sa formidable liberté, s'accommode fort naturellement d'une suite de "petits carrés". Il y a même, dans la prolifération de cette figure élémentaire, comme une dynamique intrinsèque qui entraîne la narration. »

11 | Ces intitulés reprennent la classification établie par Thierry Groensteen dans « Un premier bouquet de contraintes » (*Oupus 1*, L'Association, 1997). Cette nomenclature est aujourd'hui reconnue et reprise par tous. Rappelons toutefois quelques définitions. L'itération iconique consiste à raconter une histoire avec une même case (ou un nombre défini) en changeant les dialogues uniquement. La restriction verbale (non répertoriée par Groensteen) consiste en la limitation ou l'élimination de tout dialogue. La restriction énonciative ou restriction scénique impose des solutions exclusives en ce qui concerne le cadrage ou l'angle de vue (l'exemple le plus célèbre étant *Blitz* de Floc'h et Rivière). La restriction iconique consiste en la limitation ou l'élimination d'un élément graphique de l'histoire (le visage d'un personnage par exemple, ou la notion de personnage elle-même, comme dans *La Cage* de Martin Vaughn-James). La restriction plastique consiste à se limiter à certaines formes graphiques ou couleurs, etc. La plurilecturabilité est la lecture d'une planche sous plusieurs sens (gauche, droite, en diagonale…).



© Bréal

| *A.L.I.E.E.N.* |

Lewis se livra à de nombreuses bandes dessinées muettes (« *J'adore les bandes dessinées en pantomime. Et comme j'en trouve pas suffisamment à lire, j'en fais moi-même* »), à commencer par *Diablotus* et *Non, non, non*, mais aussi, bien entendu, sa très célèbre *Mouche*. Il fera l'expérience d'une variation originale sur cette forme en dessinant une bande non pas muette mais où les personnages, des extra-terrestres, parlent une langue incompréhensible : *A.L.I.E.E.N.* n'est donc pas une pantomime, puisque l'image ne suffit pas à comprendre l'action et que les personnages parlent. Mais le lecteur ne peut en saisir les dialogues, ce qui éveille en lui un sentiment de malaise en le laissant *lost in translation*[12]…

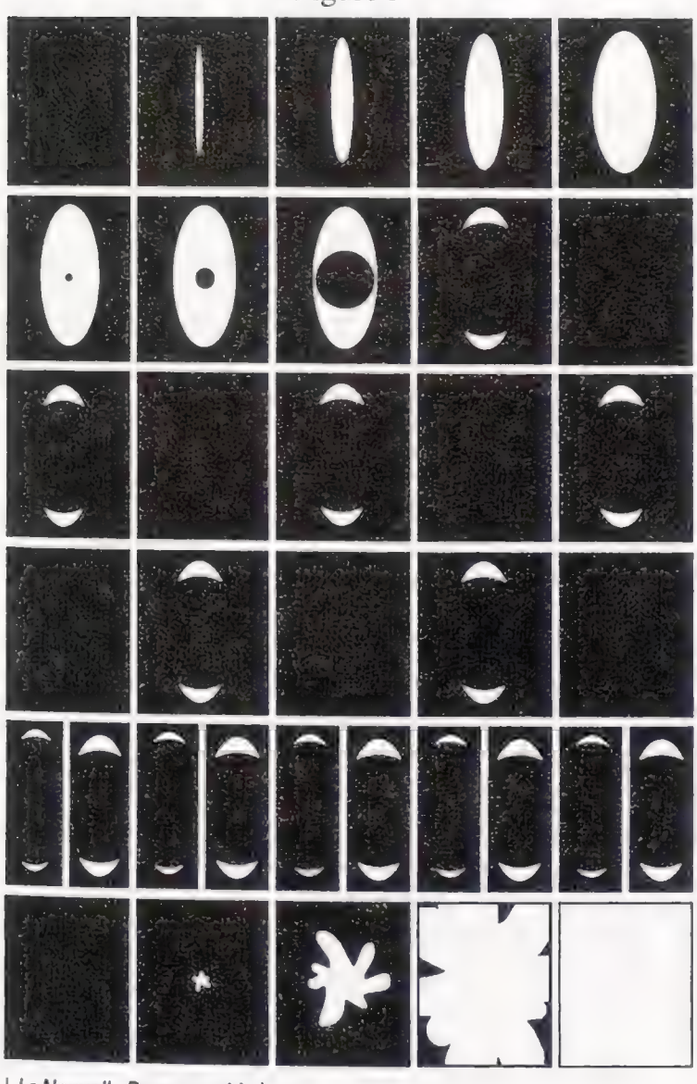
Minimalisme, réductions graphiques, disparition des dialogues : l'héritier de Carl Barks ne peut réfréner un désir d'abstraction – contrainte suprême pour un art habitué à évoluer dans la sphère de la figuration narrative ! Lorsqu'au début de ce siècle le dessinateur Ibn Al Rabin lance un projet de bande dessinée abstraite sans figures ni mots, Lewis se laisse tenter comme Baladi, Delisle ou Vandermeulen et, ajoutant la restriction iconique à la restriction verbale, joue en une planche avec quelques figures géométriques ou informes. Emporté par son élan, il prolonge aussitôt l'expérience sur une distance plus ambitieuse en entreprenant un livre entièrement abstrait et muet dont la couverture, uniformément bleue et sans aucune inscription (la couleur elle-même étant suffisante pour en donner le titre) se réfère aux monochromes d'Yves Klein, l'« immatériel » au-delà de l'abstrait. Cependant, sous cette couverture relevant de l'art contemporain conceptuel se cache une bande dessinée authentique, « *totale-*

12 | L'allusion au film de Sofia Coppola n'est pas innocente : « J'ai gribouillé presque tous les personnages dans l'avion, en revenant du Japon », nous confie l'auteur qui n'a, semble-t-il, pas conscience de l'influence d'un des séjours les plus dépaysants qui se puisse imaginer sur cette idée de bande dessinée en version originale extra-terrestre…

©L'Association

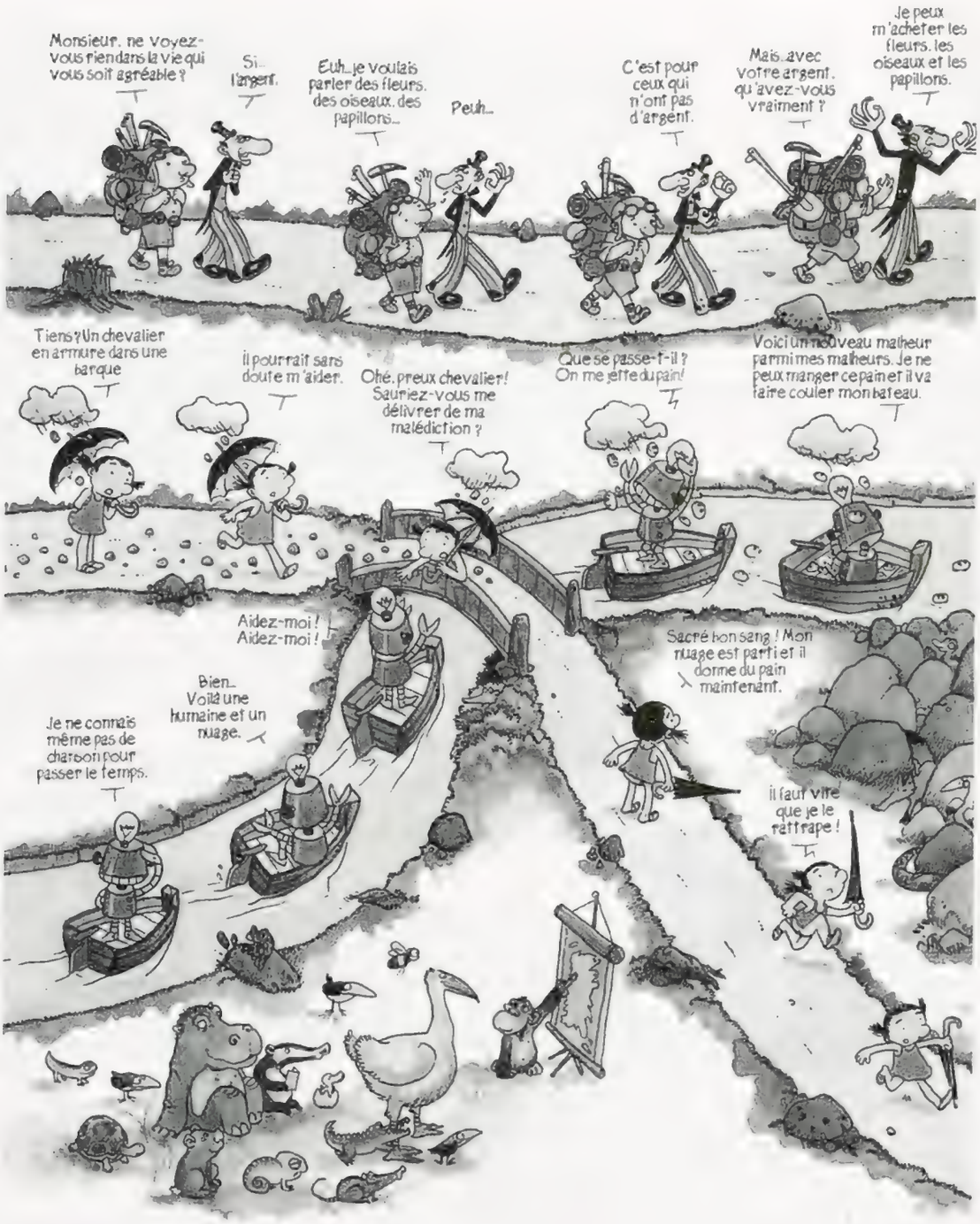
| *Les vacances de l'OuBaPo*: planche lisible verticalement, horizontalement et en diagonale |

Figure I


©L'Association

| *La Nouvelle Pornographie* |

ment oubapienne et totalement lisible et compréhensible», selon son auteur. En effet, l'abstraction y est en réalité fortement narrative, à la manière dont Leo Lionni composait un récit à partir de taches de couleur dans *Petit-Bleu et Petit-Jaune*, grand classique pour enfants datant de 1959 et dont il y a fort à parier que Lewis en avait au moins un vague souvenir en composant *Bleu*. Mais à la différence de Lionni, Lewis se dispense de texte et laisse le lecteur interpréter les différentes figures d'ingestion d'une tache de couleur par une autre... L'objet est remarqué, souvent pas (ou mal) compris. Trois ans plus tard, en 2006, Lewis augmente la collection "Patte de mouche" d'une nouvelle entreprise constituant non pas un prolongement, mais un détournement des principes d'abstraction avec lesquels il avait joué dans *Bleu*. Comme en réponse en forme de gag un peu potache aux détracteurs de *Bleu*, ce «*premier livre porno montrable à des enfants*» représente douze figures érotiques et une treizième figure trompeuse, toutes vues de l'intérieur d'un corps de femme, ses orifices (bouche, vagin, anus) étant autant de trous de lumière dans une case noire. Combinant restrictions iconique, plastique,



| *Les Trois Chemins*, avec Sergio Garcia - © Delcourt |

énonciative et verbale, *La Nouvelle Pornographie* est donc totalement figuratif et très explicite (rendu encore plus explicite par le titre même de l'opuscule), usant d'ailleurs de codes de la bande dessinée tels que les petits traits matérialisant le mouvement et ne se refusant pas les larmes et les sourires. Mais l'extrême restriction graphique (on ne peut plus parler de minimalisme à ce stade), la répétition de nombreux motifs (dont cinquante-neuf cases uniformément noires), les titres de chapitres non informatifs (« Figure » suivi d'un chiffre romain), l'ordonnancement géométrique régulier des planches (cinq cases sur trois ou cinq cases sur six) lui donnent l'aspect d'une nouvelle abstraction, qui trompa plus d'un lecteur incapable de décrypter le code de représentation.

A l'opposé des contraintes restrictives, Lewis a creusé un sillon dont il est le laboureur presque exclusif : une forme de lecture interactive tabulaire. S'il s'est essayé à la plurilecturabilité classique avec l'OuBaPo, ce fut chaque fois pour y ajouter une potentialité supplémentaire. Ainsi, dans le cadre des « Vacances de l'OuBaPo » parues dans *Libération* au cours de l'été 2000 (*Oupus 3*), il ajoute aux lectures horizontale et verticale demandées une lecture diagonale aussi cocasse. Mais il ne s'arrête pas là et invente, avec *Le Roi du monde* (*Oupus 2*), un système de strips pouvant être lus horizontalement mais dans les deux sens, verticalement mais dans les deux sens, et dans les deux diagonales, chacune dans les deux sens, soit six sens de lecture, offrant à partir de quatre strips la possibilité d'en lire 20 !

| *OVNI*, avec Fabrice Parme - © Delcourt |

Se sentant à l'étroit dans ces strips à croiser entre eux, Lewis imagine une autre forme de lecture plurielle, qu'il déclinera de deux manières différentes dans trois albums. Dans *Les Trois Chemins* et sa suite *Les Trois Chemins sous la mer*, dessinés par Sergio Garcia, il s'affranchit des cases et déroule trois fils narratifs qui s'entrecroisent et se fécondent mutuellement, matérialisés par trois parcours, l'un en haut de la double page, l'autre au milieu et le troisième en bas [13]. Le lecteur est sans cesse sommé de faire des choix de lecture : suivre un chemin du début jusqu'à la fin puis passer au suivant ; suivre chaque chemin sur une double page puis passer à la suivante ; suivre les trois chemins simultanément par une lecture « en colonne »… ce qui est toujours compter sans les interactions entre les trois parcours, qui se croisent, échangent leurs personnages et empêchent toute lecture linéaire. Dans *OVNI*, dessiné par Fabrice Parme, la lecture ne peut être qu'à choix multiples. Il s'agit des déboires d'un extra-terrestre arrivant sur Terre au Jurassique et subissant les pires sorts à travers les âges. Chaque double page (ici encore affranchie du système de cases, et déployant un seul immense décor) propose plusieurs parcours possibles, certains aboutissant à la mort de l'extra-terrestre, d'autres passant à la double page suivante, comme les parcours possibles dans un jeu vidéo offrant plusieurs vies et passant d'un niveau (ou plateau) à un autre. Par sa représentation aplanie sur un même espace, cette bande dessinée démontre l'illusion de l'interactivité des jeux de console : le joueur (le lecteur) peut faire tous les choix de jeu (de lecture) possibles, il est conduit là où l'auteur démiurge a décidé de le conduire, et échoue à tous les embranchements où l'auteur a décidé qu'il échouerait.

Moins prolixe au sein de l'OuBaPo que ses camarades Ayroles et Lécroart, pour ne citer qu'eux, Lewis ne participe que très rarement aux exercices de l'ouvroir dès lors que ceux-ci doivent être collectifs, et peut se montrer très sévère à l'égard de telle piste de recherche proposée par l'un ou l'autre de ses membres. Pourtant, dans ses productions personnelles hors OuBaPo, qu'elles soient expérimentales ou non, il n'hésite pas à s'imposer des contraintes toujours renouvelées, démontrant ainsi son attachement aux possibilités offertes au médium par de telles pratiques. Quand il consacre à l'OuBaPo une page entière de *Bande dessinée, apprendre et comprendre*, le manuel en bande dessinée qu'il a conçu avec Sergio Garcia, il veut faire connaître ce courant qu'il apprécie et

13 | *Les Trois Chemins* est l'une des rares publications hors OuBaPo à avoir reçu le label de l'Ouvroir.

| *Bande dessinée, apprendre et comprendre*, avec Sergio Garcia - © Delcourt |

qu'il irrigue lui-même, mais il livre surtout aux enseignants des pistes originales pour des exercices stimulant la créativité. C'est sans doute ainsi que Lewis considère l'OuBaPo : un laboratoire d'idées qu'il préfère de loin exploiter, adapter ou détourner dans des travaux personnels, même commerciaux, quitte à prendre des libertés avec les règles, plutôt que de les appliquer strictement et en circuit fermé dans des exercices purement oubapiens. Parce qu'il veut avant tout se sentir libre. Même dans la contrainte. ■

JE NE ME SOUVIENS PAS

Je ne me souviens pas du jour de ma naissance.

Je ne me souviens pas de mon premier jour de maternelle.

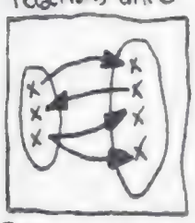
Je ne me souviens pas de ma première paire de claque,

ni de ma dernière, ni combien j'en ai reçu en tout.

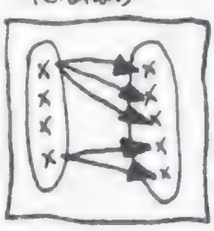
Je ne me souviens pas du visage jeune de mes parents

Autrement qu'avec des photographies.

Je ne me souviens pas de l'intérêt d'apprendre les relations entre



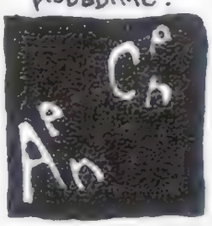
ensembles, ni du nom des différentes relations.



Je ne me souviens pas bien de mes tables de multiplication.

Je ne me souviens pas de l'ordre des différents rois de France avant Louis XIII

Je ne me souviens pas comment on calcule une probabilité.



Je ne me souviens pas de l'importance de la bataille de Marignan.

Je ne me souviens pas, quiconque, je me roulais de colère dans les magasins.

Je ne me souviens pas d'une seule Fable de la Fontaine en entier.

Je ne me souviens pas toujours des noms des sept nains.

Je ne me souviens pas toujours de tout ce qu'il faut acheter quand je vais

Faire les courses au supermarché.

Je ne me souviens pas du nombre de dents plombées que j'ai.

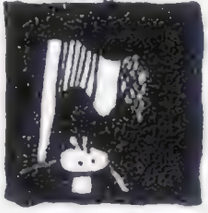
Je ne me souviens pas de plus de trois noms de personnes qui

étaient dans ma classe en terminale.

Je ne me souviens pas de mon sujet de Philosophie au Bac.

Je ne me souviens pas non plus d'avoir mérité en dessous de la moyenne.

Je ne me souviens pas avoir beaucoup ri pendant mes trois jours.



Je ne me souviens pas avoir rencontré autant d'alcooliques qu'à l'armée.

Je ne me souviens pas d'avoir été plus bête que quand j'étais adolescent.

Je ne me souviens pas du premier dessin que j'ai fait.

Je ne me souviens pas bien du premier livre que j'ai lu

mais il me semble qu'il devait y avoir "oui-oui" dans le titre.

Je ne me souviens pas d'avoir été plus dégoûté que la fois où j'ai vu

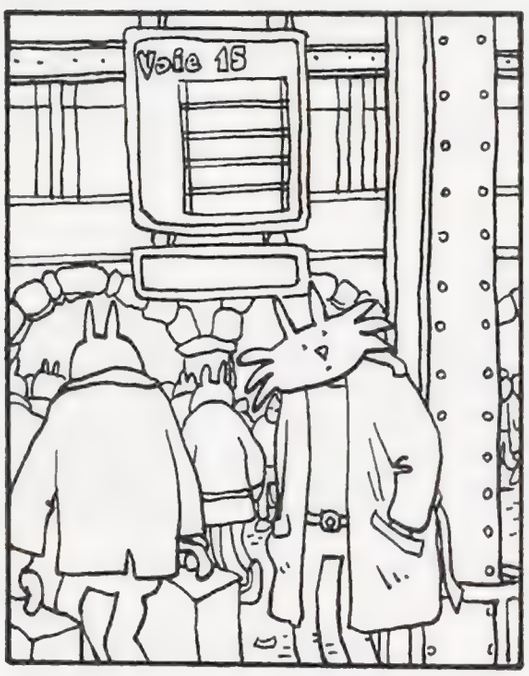
les photos des animaux microscopiques qui vivent sur notre peau et dans nos yeux

LARS TRONDHEIM

récit complet

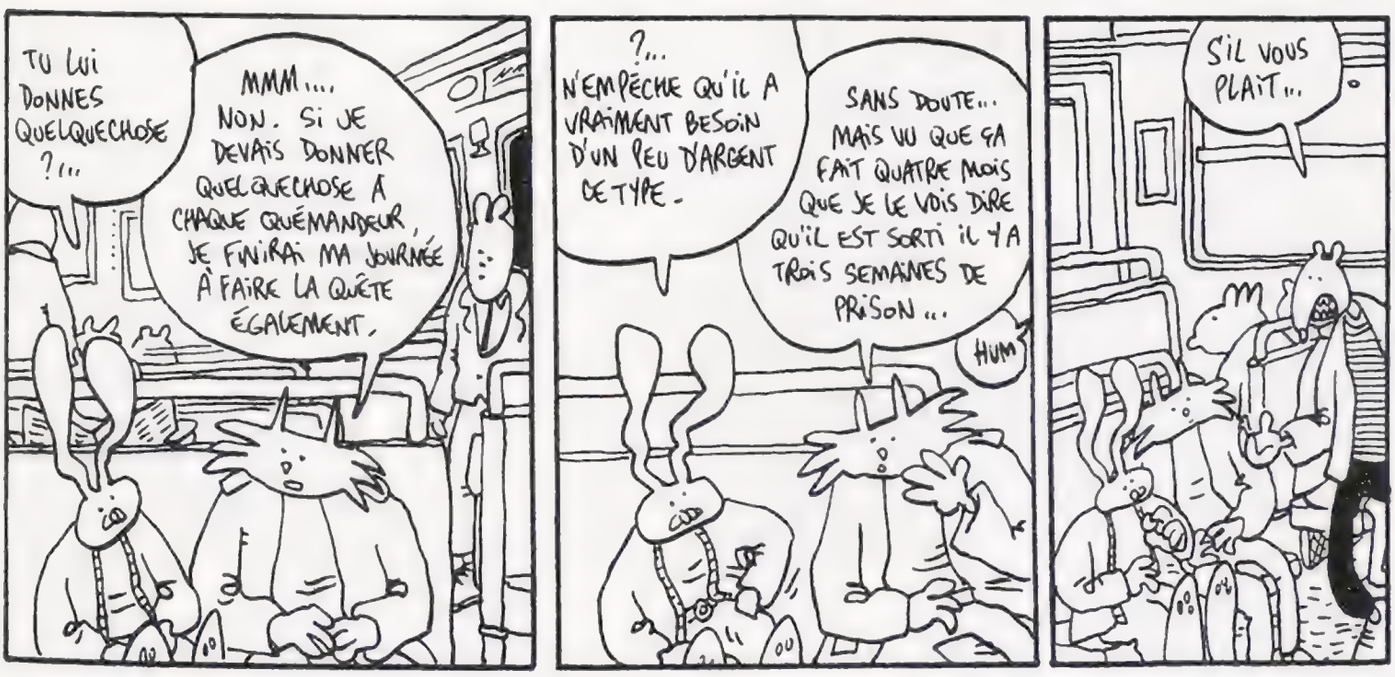
Pichenette

paru dans *Lapin* n°5, janvier 1994
reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteur



SI ÇA TE DÉRANGE PAS, ON PASSE À UNE EXPO AVANT.
MMM...
STAR SUPER
BONJOUR MESDAMES ZÉÉ MESSIEURS... JE M'APPELLE BRUNO.
J'AI 27 ANS ET JE SUIS SORTI IL Y A TROIS SEMAINES DE L'UNIVERS QU'ON APPELLE CARCÉRAL. C'EST À DIRE DE PRISON. SI JE ME PERMETS DE VOUS IMPORTUNER, ÇA N'EST PAS DE GAITÉ DE COEUR.

C'EST QUE J'Y SUIS OBLIGÉ, VU QUE LA SOCIÉTÉ, ELLE S'OCCUPE PAS TROP DES GENS COMME MOI. ALORS SI VOUS POUVIEZ ME DONNER UNE PETITE PIÈCE OU DEUX, OU ALORS UN TICKET RESTAURANT, ÇA ME PERMETTRAIT DE MANGER UN PEU...
MAIS SURTOUT DE RESTER PROPRE. PARCE QUE COMME JE CHERCHE DU TRAVAIL, IL FAUT QUE JE RESTE PRÉSENTABLE AVEC UN MINIMUM DE DIGNITÉ HUMAINE.
D'AILLEURS, SI VOUS AVEZ UN TRAVAIL À ME PROPOSER, JE SUIS PARTANT. EN VOUS REMERCIANT D'AVANCE, JE VOUS SOUHAITE UNE BONNE JOURNÉE À TOUS. MERCI D'AVANCE.


TU LUI DONNES QUELQUECHOSE ?...
MMM.... NON. SI JE DEVAIS DONNER QUELQUECHOSE À CHAQUE QUÉMANDEUR, JE FINIRAI MA JOURNÉE À FAIRE LA QUÊTE ÉGALEMENT.
?... N'EMPÊCHE QU'IL A VRAIMENT BESOIN D'UN PEU D'ARGENT CE TYPE.
SANS DOUTE... MAIS VU QUE ÇA FAIT QUATRE MOIS QUE JE LE VOIS DIRE QU'IL EST SORTI IL Y A TROIS SEMAINES DE PRISON...
HUM
S'IL VOUS PLAÎT...

POURQUOI EST CE QUE VOUS DITES DEPUIS QUATRE MOIS QUE ÇA FAIT TROIS SEMAINES QUE VOUS ÊTES SORTI DE PRISON ? POURQUOI N'AVEZ-VOUS PAS RAJOUTÉ RÉGULIÈREMENT LE TEMPS ÉCOULÉ DEPUIS ?
QUOI... QU'EST CE QU'IL Y A ?... QU'EST CE QUE VOUS ME RACONTEZ LÀ ?...
ÉCOUTEZ... C'EST MOI QUI VOUS ENTEND DEPUIS QUATRE MOIS... ET, D'AILLEURS, JE ME DEMANDE MÊME S'IL Y A UN AN, VOUS NE DISIEZ PAS QUE VOUS SORTIEZ D'UN HOPITAL PSYCHIATRIQUE-
BON, ALORS... VOUS ME LA DONNEZ OU PAS CETTE PIÈCE ?
AVANT DE FAIRE DE LA PRISON, VOUS SORTIEZ AUSSI D'UN HOPITAL PSYCHIATRIQUE ?...
BOÂÂÂÂH... GARDEZ-LE VOTRE ARGENT, GARDEZ-LE BIEN POUR QUAND VOUS SEREZ À LA RUE COMME MOI ; PARCE QU'ON VA TOUS S'Y RETROUVER À LA RUE... LES MINISTRES, ILS GARDENT TOUT LE FRIC POUR LEURS VOYAGES
BONJOUR... JE M'APPELLE FRANÇOIS... J'AI 31 ANS... J'AI ÉTÉ LICENCIÉ IL Y A TROIS MOIS...

3

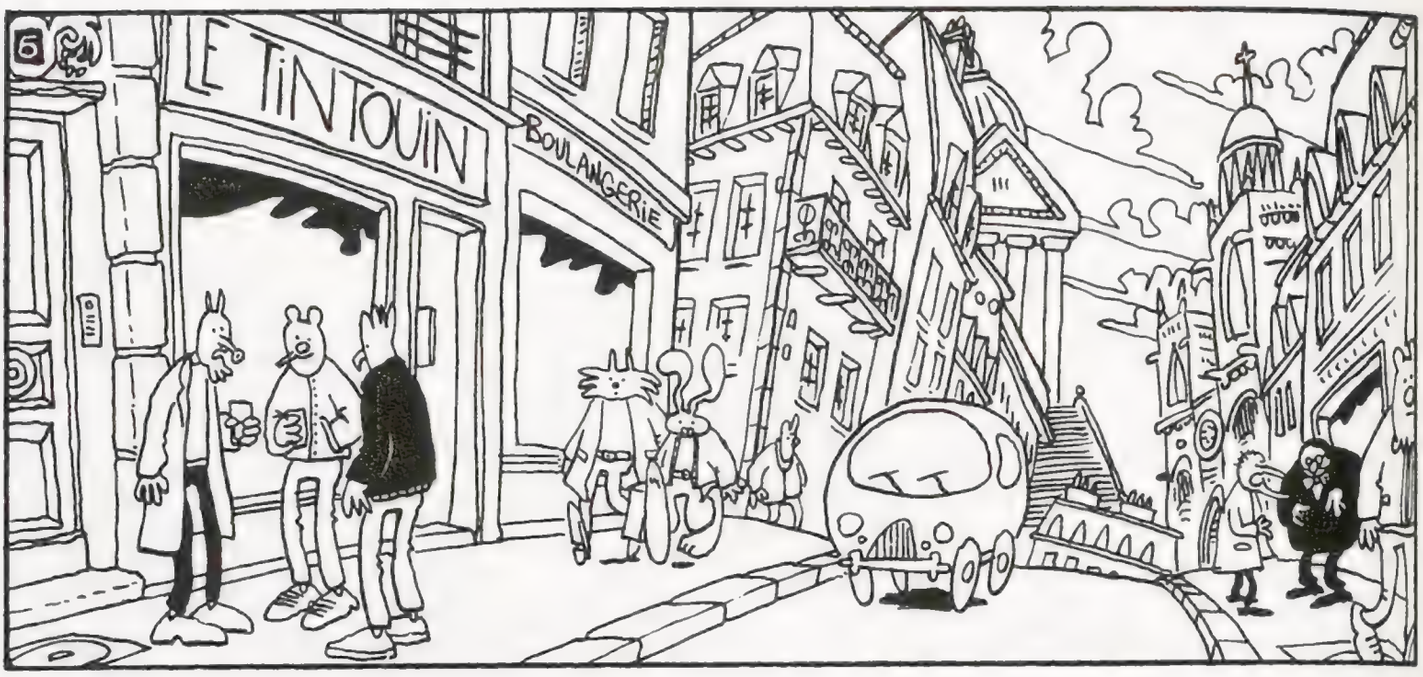
J'AI L'IMPRESSION QUE LES GENS DEVIENNENT FOUS DANS LES GRANDES VILLES.
POSSIBLE...

LE PLUS DUR, C'EST D'ESSAYER DE RESTER SOI-MÊME UN MINIMUM LUCIDE.

PARFOIS, JE DISJONCTE UN PEU AUSSI. JE ME RETROUVE À HURLER INTÉRI-EUREMENT CONTRE DES CONS QUI N'EN VALENT MÊME PAS LA PEINE.
UNE FOIS, J'AI MÊME PIQUÉ UNE GROSSE COLÈRE CONTRE UN TYPE QUI PISSAIT SOUS LE PORCHE PAR LEQUEL JE PASSE TOUS LES MATINS POUR BOSSER.

ON S'EST ENGUEULÉ... C'EST NUL DE S'ENGUEULER.
RUE DES MAIS-RIS
BÂH... VAUT PEUT-ÊTRE MIEUX QUE ÇA SORTE COMME ÇA QUE DE SE CRÉER DES ULCÈRES.
C'EST CE QUE M'A DIT SYLVIE AVANT DE M'ENGUEULER ET QU'ON SE QUITTE.

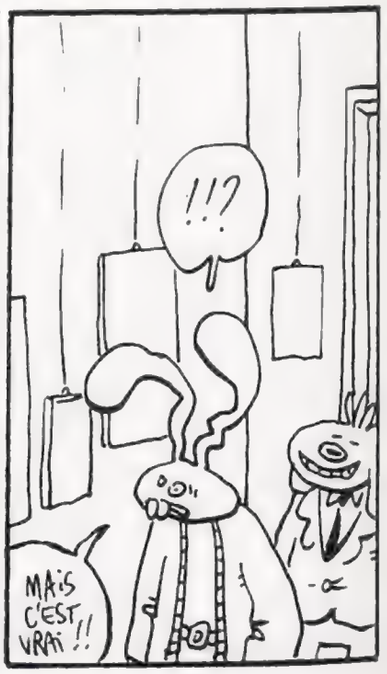
AH... VOILÀ... C'EST ICI. POUR T'EXPLIQUER EN DEUX MOTS, C'EST UN COPAIN PHOTOGRAPHE QUI FAIT UN VERNIS-SAGE MAIS JE SAIS PAS CE QUE C'EST COMME EXPO.
C'EST SÛREMENT DES FEMMES NUES... LES PHOTOGRAPHES FONT SOUVENT DU NU, ÇA FAIT ARTISTIQUE.


6
LE TINTOUIN
BOULANGERIE

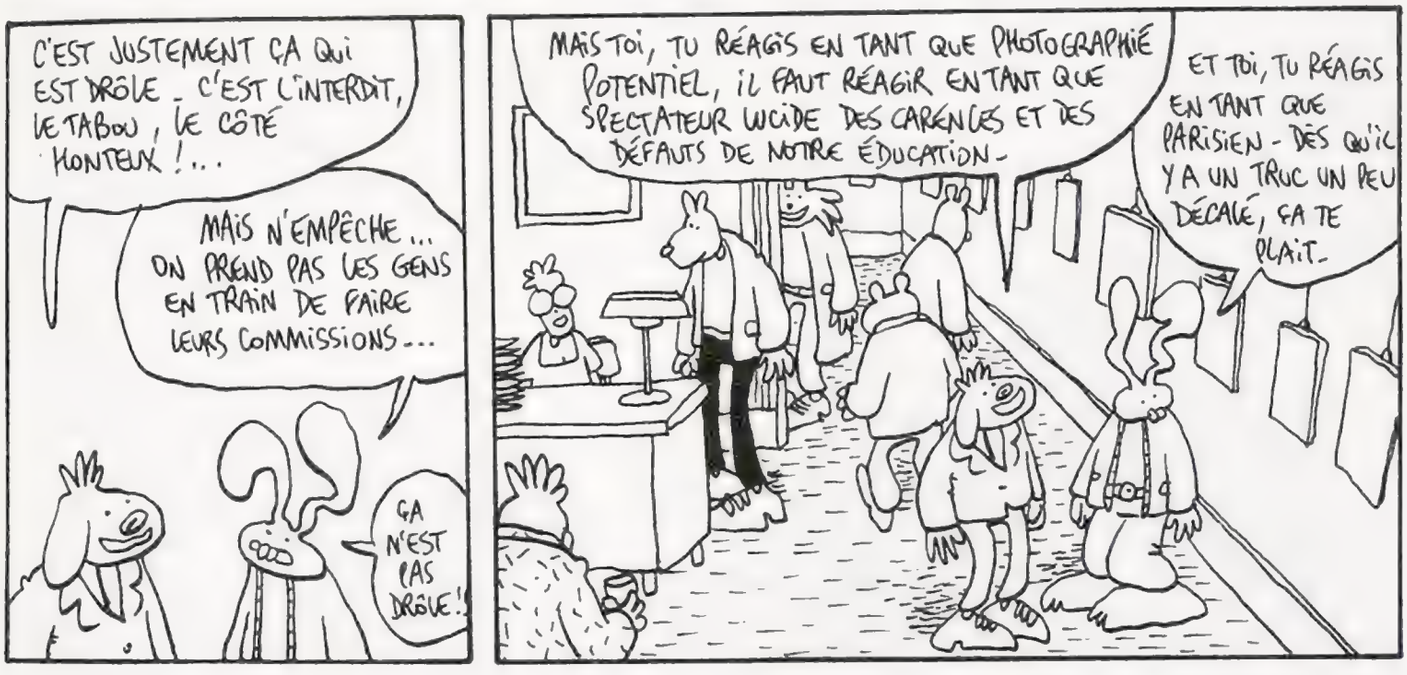
SALUT TITI. ÇA VA ?
OUAIS... T'AS VU L'EXPO ? C'EST DU DÉLIRE.
À MON AVIS, JEAN MICHEL VA SE FAIRE DES ENNEMIS.

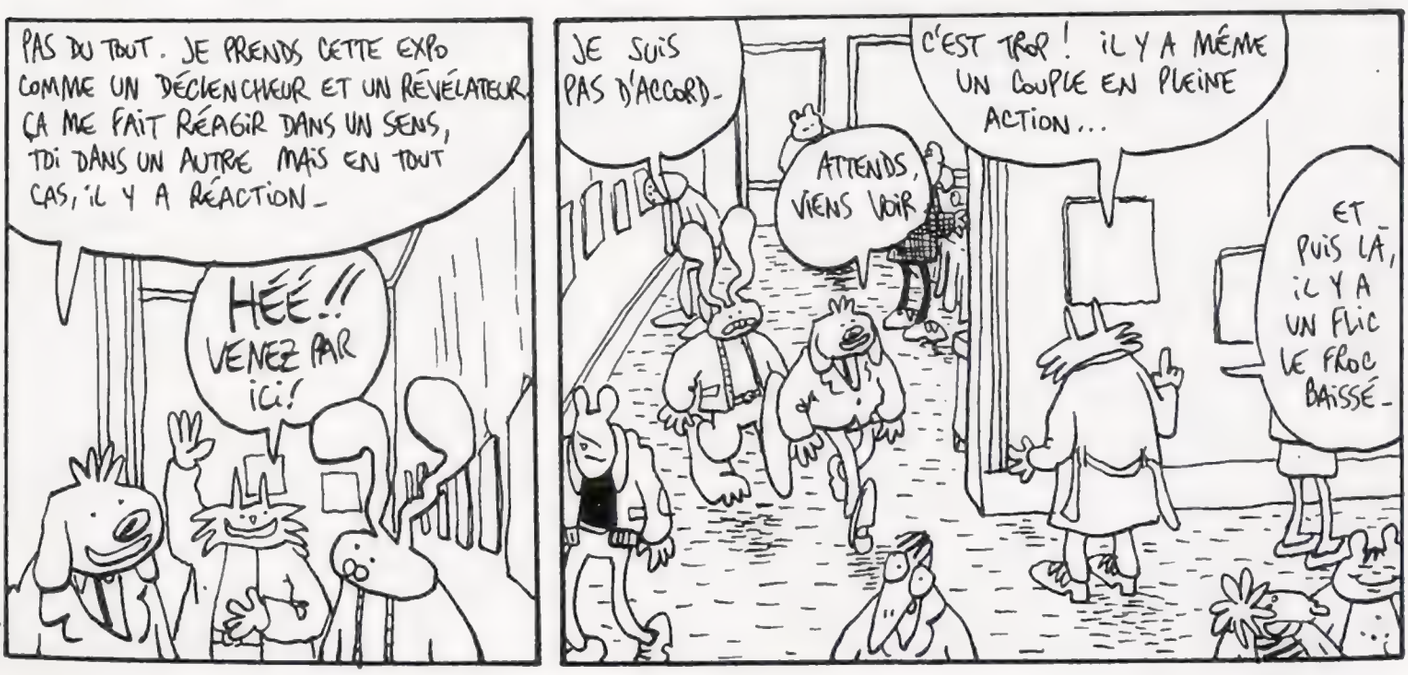
SALUT TITI...
BIEN... ON VA VOIR ÇA...
SALUT. TIENS, DONNE-MOI TA VALISE. ON VA LA METTRE SOUS LA TABLE.

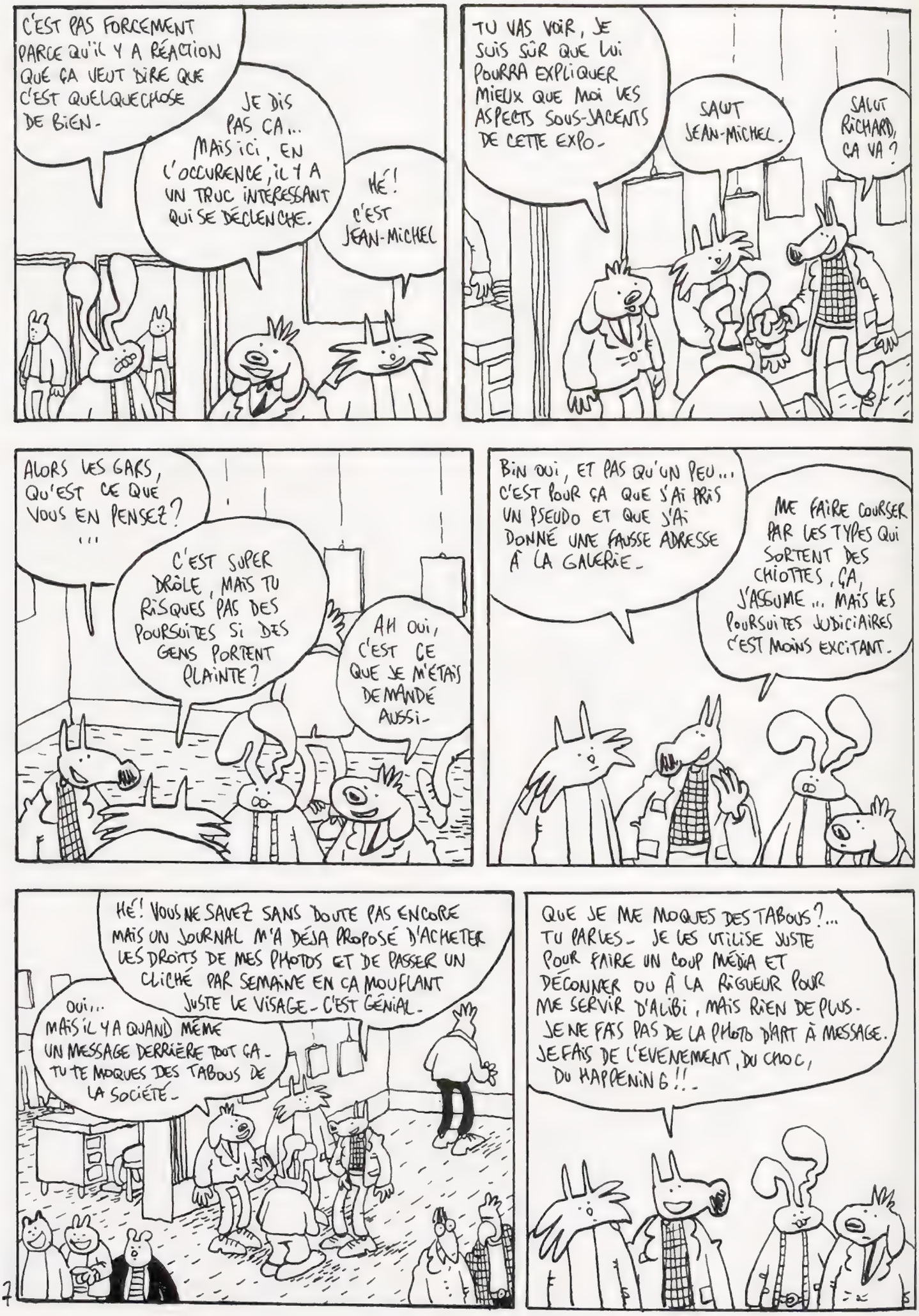
MOI, GÉNÉRALEMENT, LES EXPOS PHOTOS, ÇA M'INTÉRESSE PAS TROP.
BIEN LÀ, TU VAS VOIR, C'EST TROP... IL A PRIS DES GENS PAR SURPRISE SUR LES CABINETS.
5

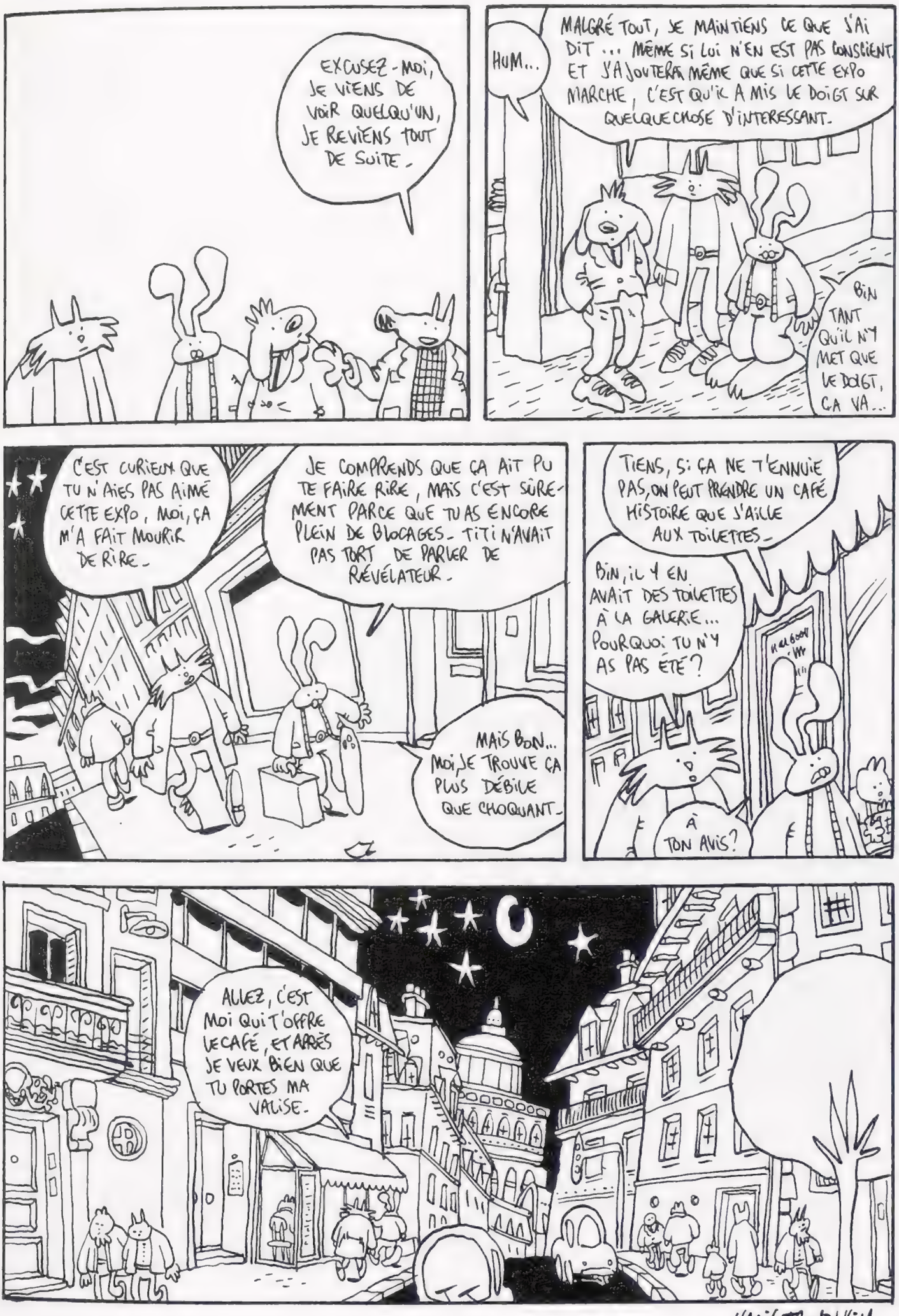

!!?
MAIS C'EST VRAI !!

IL A VRAIMENT PRIS DES GENS SUR LES CABINETS ...
IL A PRIS ÇA DANS DES GARES OU DANS DES LIEUX PUBLICS... TU SAIS, LÀ OÙ IL Y A DES RANGÉES DE CHIOTTES AVEC UN ESPACE AU DESSUS.
LUI, IL N'AVAIT QU'À PASSER L'APPAREIL PAR AU DESSUS, PRENDRE LA PHOTO ET SE TIRER VITE FAIT. ET À CHAQUE FOIS, IL NE VOYAIT LE RÉSULTAT QU'AU DÉVELOPPEMENT ...
MAIS ?!... ÇA NE SE FAIT PAS


C'EST JUSTEMENT ÇA QUI EST DRÔLE. C'EST L'INTERDIT, LE TABOU, LE CÔTÉ HONTEUX !...
MAIS N'EMPÊCHE... ON PREND PAS LES GENS EN TRAIN DE FAIRE LEURS COMMISSIONS...
ÇA N'EST PAS DRÔLE !
MAIS TOI, TU RÉAGIS EN TANT QUE PHOTOGRAPHIÉ POTENTIEL, IL FAUT RÉAGIR EN TANT QUE SPECTATEUR LUCIDE DES CARENCES ET DES DÉFAUTS DE NOTRE ÉDUCATION.
ET TOI, TU RÉAGIS EN TANT QUE PARISIEN - DÈS QU'IL Y A UN TRUC UN PEU DÉCALÉ, ÇA TE PLAIT.


PAS DU TOUT. JE PRENDS CETTE EXPO COMME UN DÉCLENCHEUR ET UN RÉVÉLATEUR. ÇA ME FAIT RÉAGIR DANS UN SENS, TOI DANS UN AUTRE MAIS EN TOUT CAS, IL Y A RÉACTION.
HÉÉ !! VENEZ PAR ICI !
JE SUIS PAS D'ACCORD.
ATTENDS, VIENS VOIR
C'EST TROP ! IL Y A MÊME UN COUPLE EN PLEINE ACTION...
ET PUIS LÀ, IL Y A UN FLIC LE FROC BAISSÉ.

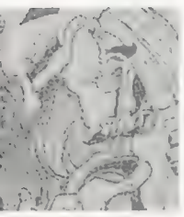

C'EST PAS FORCEMENT PARCE QU'IL Y A RÉACTION QUE ÇA VEUT DIRE QUE C'EST QUELQUECHOSE DE BIEN.
JE DIS PAS ÇA... MAIS ICI, EN L'OCCURENCE, IL Y A UN TRUC INTERESSANT QUI SE DÉCLENCHE.
HÉ! C'EST JEAN-MICHEL
TU VAS VOIR, JE SUIS SÛR QUE LUI POURRA EXPLIQUER MIEUX QUE MOI LES ASPECTS SOUS-JACENTS DE CETTE EXPO.
SALUT JEAN-MICHEL.
SALUT RICHARD, ÇA VA ?
ALORS LES GARS, QU'EST CE QUE VOUS EN PENSEZ? ...
C'EST SUPER DRÔLE, MAIS TU RISQUES PAS DES POURSUITES SI DES GENS PORTENT PLAINTE?
AH OUI, C'EST CE QUE JE M'ÉTAIS DEMANDÉ AUSSI.
BIN OUI, ET PAS QU'UN PEU... C'EST POUR ÇA QUE J'AI PRIS UN PSEUDO ET QUE J'AI DONNÉ UNE FAUSSE ADRESSE À LA GALERIE.
ME FAIRE COURSER PAR LES TYPES QUI SORTENT DES CHIOTTES, ÇA, J'ASSUME... MAIS LES POURSUITES JUDICIAIRES C'EST MOINS EXCITANT.
HÉ! VOUS NE SAUREZ SANS DOUTE PAS ENCORE MAIS UN JOURNAL M'A DÉJÀ PROPOSÉ D'ACHETER LES DROITS DE MES PHOTOS ET DE PASSER UN CLICHÉ PAR SEMAINE EN CA MOUFLANT JUSTE LE VISAGE - C'EST GÉNIAL.
OUI... MAIS IL Y A QUAND MÊME UN MESSAGE DERRIÈRE TOUT ÇA - TU TE MOQUES DES TABOUS DE LA SOCIÉTÉ -
QUE JE ME MOQUES DES TABOUS?... TU PARLES - JE LES UTILISE JUSTE POUR FAIRE UN COUP MÉDIA ET DÉCONNER OU À LA RIGUEUR POUR ME SERVIR D'ALIBI, MAIS RIEN DE PLUS. JE NE FAIS PAS DE LA PHOTO D'ART À MESSAGE. JE FAIS DE L'ÉVÉNEMENT, DU CHOC, DU HAPPENING!!



LOUIS TRONDHEIM

De la caricature et des iconoclastes

Harry Morgan



Neuvième Art *revient sur l'affaire dite des caricatures de Mahomet, qui défraya la chronique internationale au début de l'année 2006.*

Cette affaire doit être replacée dans un contexte plus général, qui est celui des escarmouches, souvent violentes, menées par l'islam politique contre la culture occidentale. (Émeutes au Nigeria fin novembre 2002, à la suite d'une élection de Miss, interdiction de la pièce de Voltaire *Mahomet* à Genève à l'instigation de Tariq Ramadan, émeutes en Indonésie à la suite de la publication d'une édition locale, pourtant « islamiquement correcte », de *Playboy*, etc.) Le prototype de toutes ces affaires est la fatwa prononcée le 14 février 1989 par l'ayatollah Khomeini, condamnant à mort le romancier Salman Rushdie, pour le roman *The Satanic Verses*, publié à Londres le 26 septembre 1988.

L'histoire des caricatures commence lorsqu'un romancier danois pour la jeunesse, Kaare Bluitgen, auteur d'un livre pour enfants consacré à la vie de Mahomet, cherche un illustrateur. Les professionnels contactés se dérobent sous des prétextes divers. Trois des illustrateurs pressentis invoquent le fait que l'islam interdit les représentations du Prophète. Bluitgen trouve finalement un dessinateur, mais celui-ci n'accepte la commande qu'à la condition de rester anonyme. Quelques mois plus tard, le romancier rapporte l'anecdote à un reporter, qui en rend compte, et l'affaire prend soudain des proportions considérables. Flemming Rose, le chef du service culturel du très conservateur *Jyllands-Posten,* met alors 45 dessinateurs danois au défi de dessiner des caricatures montrant le visage du Prophète. Selon les mots du journaliste, « *c'était un test pour vérifier si la crainte d'une vengeance islamique avait entamé la liberté d'expression au Danemark* ». Propos confirmés par un autre reporter, Jørn Mikkelsen (*Libération*, 5 janv. 2006) : « *Nous voulions mettre la liberté d'expression à l'épreuve. Notre intention n'était absolument pas de provoquer.* »

| Voltaire face à Mahomet |

Le journal publia 12 dessins le 30 septembre 2005. Les douze cartoons reflètent dans leur majorité la perplexité des *cartoonists* dans le nouveau contexte de terreur islamiste. L'un d'eux se représente mourant de peur, dessinant le Prophète au cœur de la nuit. Seules trois images peuvent être lues comme satirisant le Prophète : Mahomet brandissant un poignard, anonymisé par un cache noir rectangulaire sur les yeux (ce qui le met iconiquement dans la position d'un suspect, et reprend en la détournant l'interdiction de représentation de son visage), entre des femmes en tchador dont l'ouverture au niveau des yeux fait une réserve blanche symétrique au cache noir ; un portrait de Mahomet, l'air sournois, avec une bombe dans le turban ; Mahomet accueillant les bombes humaines au paradis en leur disant qu'il est à court de vierges. Une quatrième image est ambiguë : un croissant de lune évoquant une auréole fait au Prophète des cornes diaboliques.

Sur un plan strictement iconologique, les caricatures danoises représentent une aberration. Précisément parce que les dessinateurs ont conscience d'opérer dans le registre de la transgression, ils se situent sur un axe timidité/audace en donnant soit des images d'un Prophète diabolisé, soit des croquis tremblotants (l'un des cartoonists supplie pratiquement les islamistes de ne pas lui faire de mal : sur son dessin, un calife déclare à des janissaires que ce n'est, après tout, qu'une caricature dans un vague journal). La seule caricature qui évoque un commentaire normal de la situation internationale

(analogue par exemple à une caricature anti-Bush ou anti-Sharon) est celle où Mahomet, au paradis, annonce la pénurie de vierges aux auteurs d'attentats-suicide.

Reprenons le fil des événements. Onze organisations musulmanes danoises portèrent plainte pour blasphème et pour discrimination raciale. (Elles furent déboutées début janvier par le procureur de la région de Copenhague.) Un imam danois, Ahmed Abu Laban, demanda aux autorités danoises de sanctionner les journalistes. Le 12 octobre 2005, les ambassadeurs de onze pays musulmans, plus la représentante de la mission palestinienne à Copenhague, envoyèrent une lettre de protestation au Premier ministre danois, qui refusa de les recevoir, créant tout à fait inutilement ce qui n'allait pas tarder à prendre les proportions d'un incident diplomatique. D'un autre côté, le Premier ministre répondit aux ambassadeurs par courrier que la liberté d'expression était le fondement de la démocratie danoise et que le gouvernement n'avait aucun moyen d'action sur la presse. Il précisait que les lois de son pays sanctionnaient le blasphème et la diffamation, ce qui équivalait à la préconisation d'un recours judiciaire.

L'affaire continua à faire le tour des ambassades. Des tractations diplomatiques furent menées par les Égyptiens, la ligue arabe et l'organisation de la conférence islamique.

Début décembre 2005, une délégation de quatre religieux danois fit la tournée du Proche-Orient et produisit un dossier de 42 pages contenant au moins trois faux, qui n'avaient jamais parus dans le *Jyllands-Posten* : un photomontage d'origine inconnue, montrant un musulman accroupi, en prières, chevauché par un chien ; le fax d'une photo d'un candidat participant au concours du cri du cochon à Tri-sur-Baïse, déguisé en cochon, coiffé d'un bonnet (pouvant évoquer le couvre-chef d'un imam), et les mains levées à hauteur du visage (dans une attitude pouvant rappeler la prière musulmane), présentée comme une caricature infamante de Mahomet ; enfin une représentation victorienne de femme à barbe à l'opulente poitrine, présentée quant à elle comme une caricature du Prophète en femme, et considérée apparemment comme plus infamante encore que la prétendue représentation du Prophète en cochon.

Les organisations politico-religieuses et les médias arabo-musulmans prirent fait et cause pour les religieux danois. Le 28 janvier, l'Arabie Saoudite rappelait son ambassadeur au Danemark, bientôt suivie par la Lybie et la Syrie. Le 30 janvier, puis à nouveau le 1er février, les locaux de l'Union européenne à Gaza furent brièvement occupés par des hommes en armes. Le boycott de produits danois se répandit rapidement dans tout le Proche-Orient et le Danemark conseilla la prudence à ses ressortissants dans les pays arabes, après des menaces et des tabassages en règle d'employés de firmes danoises. Le quotidien *Jyllands-Posten* publia une déclaration apaisante le 30 janvier, suivi le lendemain par le ministre des Affaires étrangères, s'exprimant au nom du Premier ministre. Mais ces tentatives de conciliation restèrent sans effet. Entre-temps plusieurs journaux européens avaient reproduit les caricatures.

Le 3 février, un vendredi, jour de prière, fut l'occasion de marches anti-occidentales dans tout le monde musulman. Le samedi 4 février, les représentations diplomatiques danoise et norvégienne à Damas flambaient. Les représentations suédoise et française étaient attaquées. Le dimanche 5 février, c'était au tour du consulat du Danemark à Beyrouth de disparaître dans les flammes. Un prêtre italien était assassiné en Turquie, à Trébizonde. Le 6 février, les Afghans tentèrent de prendre la base militaire américaine de Bagram, protégée par la police. Il y eut des morts. A Téhéran, l'ambassade danoise et l'ambassade autrichienne furent attaquées. Nouvelle attaque, contre une base de l'OTAN, à Maymana, en Afghanistan, le 7 février, qui fit plusieurs morts, et attaque de la mission diplomatique danoise à Kaboul. Ce même jour, le quotidien iranien quasi gouvernemental *Hamshahri* annonça qu'il organisait un concours de dessins humoristiques sur la Shoah, en relation avec la Maison de la caricature.

Le 8 février, le bilan des victimes de l'affaire atteignait treize morts, onze en Afghanistan, un en Somalie et un au Liban. Le même jour, dans une interview à CNN, Flemming Rose fit part de son intention de publier les cartoons iraniens ridiculisant l'Holocauste, apparemment dans l'intention de montrer son ouverture d'esprit. Son journal publia aussitôt un démenti et, le samedi 11, Rose annonçait qu'il prenait un congé sabbatique d'une durée indéfinie.

Le 10 février, la police kenyane tua un manifestant. L'ambassade de France à Téhéran fut attaquée le même jour. Le 13 février, des dizaines de milliers de Turcs attaquèrent le consulat de France dans la ville de Diyarbakir. Le 14 février, des émeutes au Pakistan firent deux morts, tandis qu'à Téhéran, c'était au tour des ambassades britannique et allemande d'être attaquées. Il y eut encore trois morts le 15.

Vendredi 17 février, plus de dix personnes furent tuées par la police libyenne au cours d'une manifestation de protestation contre le consulat d'Italie à Benghazi. Samedi 18 février, des manifestations dans deux villes du nord du Nigeria firent 24 morts et 230 blessés. Les émeutes dégénérèrent en affrontements interreligieux et le jeudi 23, on comptait plus d'une centaine de morts.

Puis les manifestations décrurent progressivement tandis que se déployait une intense activité diplomatique entre Occidentaux et pays islamiques pour renouer le dialogue, et que les Danois faisaient le compte des pertes économiques dues à la cessation concertée d'achat de leurs produits.

La caricature comme extrémisme iconique

Les réaction occidentales aux caricatures ne sont pas moins intéressantes que les réactions du monde musulman.

Quel est le statut d'une caricature dans une société ouverte ? Comme le rappela l'éminent juriste américain Ronald Dworkin (*New York Review of Books*, 23 mars 2006), la liberté d'expression n'est pas un privilège qu'on pourrait restreindre en fonction des circonstances, mais la condition même de la démocratie, car les institutions ne sont légitimes que si elles sont issues du processus démocratique, et que celui-ci est par définition basé sur la liberté d'expression. En outre, pour Dworkin, un hypothétique « droit à n'être pas insulté » est antithétique avec l'idée même de caricature ou de toute autre forme de satire. *Une caricature est offensante par nature.*

Pourtant un débat tout à fait inattendu divisa rapidement les médias et les opinions occidentaux. (Selon un sondage réalisé au plus fort de l'« affaire », 54 % des Français désapprouvaient la publication des caricatures danoises.)

Du coup, le statut même de la caricature changeait. Historiquement, dans les sociétés occidentales, la caricature, qu'elle soit autorisée par le pouvoir ou illégale, bénéficie d'une tolérance plus grande que les écrits politiques. Précisément parce qu'elle déforme les hommes et

| dessin de Dr Seuss |

allégorise les situations, la caricature « passe », quand un pamphlet ou un éditorial ne passerait pas. Cette position semble s'être inversée ; une caricature serait considérée aujourd'hui comme *plus incendiaire* qu'un texte.

Ce retournement, s'il se confirmait, ne serait nullement dû aux islamistes, mais aurait été préparé par les Occidentaux eux-mêmes au nom de la rectitude politique (*political correctness*). Pendant la Seconde Guerre mondiale, le caricaturiste Theodor Geisel (Dr Seuss) pouvait dans les pages du quotidien *PM* représenter

Hitler en serpent et Laval en pou ou comme « *quelque chose que le chat a ramené* », sans faire lever un sourcil. Un caricaturiste du début du XXI[e] siècle qui montrerait un islamiste en rat ou en serpent serait immédiatement accusé de racisme. (L'assimilation à un animal est un poncif de la rhétorique raciste.)

Autrement dit, la caricature n'est plus lue ni comme comique ni comme métaphorique, mais elle apparaît au contraire comme une représentation hyperbolique, et par conséquent particulièrement incriminante.

| dessin de Dr Seuss |

L'autre place du religieux

Ceci étant précisé, les positions iconophobes de l'islam ne sont évidemment pas sans incidence sur le débat. Le *Coran* n'interdit pas spécifiquement les images, pas même celles du Prophète. Mais la tradition coranique des Hadîth décourage les images (au premier chef la statuaire), selon le principe qu'elles sont mensongères : au jour du Jugement dernier leurs auteurs seront mis en demeure de les animer, ce dont ils seront naturellement incapables. Si elle n'est donc pas explicitement proscrite, l'image dans l'islam se situe clairement du côté du « mal ».

La pratique iconique du monde musulman est très variable. Dans la sphère arabe, la règle, issue de la coutume plus que d'un commandement positif, est la prohibition de la représentation du Prophète. Mais cette prohibition ne s'étend ni à l'espace ottoman ni à l'Asie centrale. (Cependant, sur les miniatures turques où le Prophète est représenté, son visage est le plus souvent voilé.)

Dans cette perspective iconophobe, il n'est pas besoin en théorie qu'une représentation de Mahomet soit satirique pour qu'elle soit sacrilège. De même, l'intention qui préside à la publication est sans incidence sur la qualification du fait. Plusieurs rédacteurs en chef du monde arabe, appartenant à la classe moyenne pieuse, en ont fait l'amère expérience : ayant décidé, mus par une vertueuse indignation, de reproduire les caricatures, ils ne s'en sont pas moins retrouvés en prison.

C'est précisément sur cette question de la satire que les réactions des islamistes aux caricatures danoises sont ambiguës. En réalité, elles panachent deux attitudes. Premièrement l'iconoclasme « fondamentaliste » wahhabite, promu dans tout le monde musulman par l'Arabie saoudite (l'iman du XVIII[e] siècle Ibn Abd al-Wahhab, dans son manifeste sur l'Unicité, *Kitâb-at-Tawhîd*, radicalisa la question de l'image en appelant à sa destruction pure et simple). En second lieu, une lecture « moderne », antidémocratique, qui relève l'aspect satirique des dessins, et raisonne dès lors comme s'il y avait délit politique (du type « offense à un chef d'État étranger »), religieux (crime de sacrilège), ou social (du type « provocation à la haine à raison de l'appartenance religieuse »).

Dans ce deuxième type de réaction, on retrouva, dans tout le monde arabo-musulman, et non seulement dans les milieux islamistes, un lieu commun : celui du « deux poids, deux mesures ». Les images offensantes du Prophète seraient tolérées en Occident, alors que, par exemple, toute critique des juifs en tant qu'ethnie y serait sévèrement réprimée. Les Iraniens, en organisant en réponse aux caricatures du Prophète dans le *Jyllands-Posten*, un concours de caricatures sur l'Holocauste, jouaient donc avec une certaine habileté à la fois sur les rancœurs du monde islamique et sur la mauvaise conscience des bien-pensants occidentaux.

Cependant les Persans trouvèrent leur maître quand le dessinateur new-yorkais Art Spiegelman participa, via le *New Yorker*, au fameux concours, en publiant trois

caricatures antisémites (27 fév. 2006). Dans la première, un juif dînant dans un restaurant dit à la serveuse : « *No more Palestinian blood, thanks. It's bad for my cholesterol.* » La seconde montre en vis-à-vis deux jumeaux. Celui de gauche porte un keffieh. Il dit à son alter ego : « *That's funny... You don't* ***look*** *jewish!* » Dans la troisième, un père, juif orthodoxe, vient de flanquer une fessée à son fils, portant chapeau et papillotes, qui a dessiné un sac d'argent. Le père déclare : « *So let that be a lesson to you, Abie — it is forbidden to depict the* ***profit!*** » (jeu de mots approximatif entre *profit* et *Prophète*.)

aurait le droit en Occident de blasphémer le Prophète alors que la plus petite allusion antisémite serait sévèrement condamnée. Précisément parce qu'il peut caricaturer les juifs, Spiegelman démontre que la question n'a rien à voir avec on ne sait quelle sacralisation de l'Holocauste.

Les caricatures de Spiegelman sont typiques d'autre part de ce qui paraît dans la presse du monde musulman. La représentation des juifs comme une société secrète de vampires, l'accusation que les juifs manipulent secrètement la finance mondiale et sont responsables de la pauvreté du monde arabo-musulman, font

| dessins de Art Spiegelman |

Naturellement, il n'y a aucun risque que ces caricatures soient prises pour argent comptant. Elles paraissent dans l'hebdomadaire de l'intelligentsia new-yorkaise et émanent de l'auteur de *Maus*. Mais les caricatures de Spiegelman sont authentiques, dans le sens qu'elles sont indiscutablement antisémites. (Cependant la seconde est ambiguë : le personnage de l'arabe illustre plus un préjugé qu'un antisémitisme virulent, puisqu'il trouve son « bon juif », qui, naturellement, ne ressemble pas à l'idée qu'il se fait des juifs ; sur un autre plan, en montrant des sosies, Spiegelman rappelle que juifs comme arabes sont des sémites.)

Par ses dessins, Spiegelman met donc à mal la thèse du « deux poids, deux mesures », en vertu de laquelle on

partie des lieux communs de l'imagerie antisémite des médias arabes modernes. L'habile *cartoonist* américain, en participant au concours iranien tout en décalant le sujet (il dessine des caricatures antisémites, et non des caricatures sur l'Holocauste), rappelle que les caricatures antijuives ne font pas lever un sourcil dans tout le monde islamique, ce qui renvoie les protestataires islamistes à leur hypocrisie.

On trouve une position semblable à celle de Spiegelman, mais sous forme écrite, dans l'article d'opinion de David Brooks (*International Herald Tribune*, 10 fév. 2006). L'éditorialiste note qu'il a d'abord éprouvé de la sympathie pour les islamistes parce qu'il est inconvenant de se moquer des symboles religieux d'autrui. Mais, contraire-

ment aux attentes des islamistes, ayant vu les caricatures anti-Holocauste des Iraniens (Anne Frank et Hitler au lit, Hitler disant à la petite juive : « *Écris ça dans ton journal !* »), Brooks n'éprouve nullement la « rage » qui est censée embraser les islamistes, et ne se sent pas le moins du monde « menacé » par une plaisanterie de potache. « *Ce n'est pas seulement que nos idées diffèrent,* conclut l'éditorialiste ; *notre relation même aux idées diffère du tout au tout.* »

La grande peur des bien-pensants

Les bien-pensants qui prirent parti contre les caricatures le firent souvent au nom du relativisme culturel. Un lecteur du *Monde* écrit :
« *Au nom de nos valeurs de laïcité, nous demandons à l'autre d'accepter que sa croyance soit critiquée. Or il ne la considère nullement comme relative. Y toucher, c'est commettre un sacrilège. C'est cela que nous devons accepter, même si cela est difficile à admettre...* » [Un lecteur, cité dans la « Chronique du médiateur », *Le Monde*, 19 fév. 2006.]

On est ici devant un édifice philosophique précaire, pour ne pas dire sophistique. Pourtant, ces propos, ou d'innombrables autres de la même veine, paraissent parfaitement sensés à nombre de nos contemporains. L'auteur part du constat de l'incompatibilité des normes et des valeurs de sociétés différentes. Mais il en tire aussitôt une conséquence paradoxale, qui est l'injonction pure et simple de nous plier aux normes islamiques. (Une conclusion logique serait *an agreement to disagree*, le constat du caractère inconciliable des deux positions. Occidentaux, nous sommes héritiers de Socrate et de l'agora ; nous passons au tamis de nos consciences la polyphonie au milieu de laquelle nous évoluons pour établir des vérités toujours précaires. Musulmans, nous sommes régis par le dogme et les vérités éternelles et notre règle de conduite est la soumission volontaire.)
Cette injonction des bien-pensants d'appliquer la loi de l'Autre se heurte inévitablement à une contradiction logique : si chacun croit détenir une « vérité unique et universelle », pourquoi n'y a-t-il que nous qui devions céder ? Et sur un plan purement instrumental, on peut pousser le raisonnement à l'extrême pour montrer qu'il contient une prime au fanatisme, puisqu'il suffit d'établir une doctrine en dogme pour la rendre inattaquable.
La position du bien-pensant moderne s'explique en dernière analyse par la culpabilité. Est honni tout ce qui peut faire planer le soupçon d'hégémonisme de la part de l'Occidental. Et comme exposer ses conceptions, c'est leur donner au moins l'appui de sa propre conviction, on n'est lavé du soupçon d'arrogance qu'à partir du moment où l'on fait délibérément fi de ce à quoi l'on tient. Symétriquement le « véritable respect » n'est incontestable qu'à partir du moment où on a lâché le dernier fil qui nous reliait à notre culture pour nous couler dans la culture de l'Autre.

La hiérarchie inversée des bien-pensants

L'attitude des bien-pensants pose un problème additionnel qui est celui du procès d'intention, position illustrée par Michel Tubiana dans les colonnes de *Politis* (23 fév. 2006) :
« *Défendre la liberté d'expression n'implique pas d'abdiquer notre esprit critique quant au sens de ces caricatures. On peut, certes, soutenir que le jugement est libre et qu'il n'est pas interdit de penser qu'une religion (ou les religions) est, par nature, porteuse de violence. Cette forme d'essentialisme a pour corollaire la négation de chaque individu, qui n'est plus alors que le rouage d'un vaste dessein. On sait où mène ce genre de raisonnement.* »

Tubiana, tout en acceptant en principe la critique d'une religion, la rejette dans les faits : elle cache forcément la critique des adhérents de cette religion (et dès lors, on l'a compris, l'Holocauste n'est pas loin) ou à tout le moins une préoccupation morbide, une obsession antireligieuse, dans laquelle on reconnaîtra, à peine déguisé, le concept d'islamophobie, issu de la rhétorique de l'islam politique.
La prédominance, dans une certaine élite, de ce principe de culpabilité par inférence rend d'autant plus remarquable la position de Stanley Fish, professeur de littérature et de droit (*International Herald Tribune*,

14 fév. 06). C'est le principe même de la liberté d'expression qui compte pour nous Occidentaux, note Fish, et non les idées exprimées. En ce sens, il est effectivement peu probable que les caricaturistes danois aient voulu insulter qui que ce soit. Mais Fish tire de cette excellente observation des conclusions erronées. Les Danois ne recherchent aucun but ni religieux ni politique. S'ils offensent, ils le font gratuitement, presque fortuitement. La défense d'un principe abstrait, la liberté d'expression, les amène à se servir de l'instrument qui leur tombe sous la main. La morale des Danois est différente de la morale de ceux pour qui les cartoons sont blasphématoires et cette différence, note le Pr. Fish, *est au crédit des protestataires musulmans.*

Il faut donc supposer que, pour le Pr. Fish, il y a des croyances de premier rang, par exemple une foi religieuse, et des croyances de second rang, par exemple l'adhésion au principe de la liberté de conscience. Fish nous dit en substance : nous autres les Occidentaux ne croyons en réalité à rien, sinon à la liberté de croire, ce qui correspond à une sorte de jeu d'esprit ; cette position est moralement et philosophiquement inférieure à celle des gens qui croient sincèrement à des choses positives (par exemple à un dogme religieux).

« Merci de recevoir de façon responsable ce cartoon culturellement, éthiquement, religieusement et politiquement correct. », de Shaw

La position de Fish rejoint donc par un autre biais les idées des bien-pensants sur le reniement de nos valeurs et le respect à sens unique. Fish note même avec le plus grand sérieux que les musulmans ont parfaitement le droit de publier des caricatures antichrétiennes ou antisémites dans leur presse, parce qu'ils croient que le christianisme et le judaïsme sont de fausses religions. A s'en tenir à cette argumentation, si les Danois avaient été convaincus que l'islam est une secte satanique, ils auraient été fondés à publier leurs caricatures ! On est en droit de considérer cette surévaluation du fanatisme, à la fois craintive et envieuse, comme l'épilogue de la croisade multiculturaliste qui déchira les campus américains à la fin du XX[e] siècle, et dont Fish fut l'un des paladins à l'université Duke, de 1986 à 1998[1].

Des iconoclastes

La position des bien-pensants occidentaux est profondément originale dans l'histoire de la censure[2]. Traditionnellement, cette censure est l'œuvre d'un État paternaliste, gardien sourcilleux du fonds idéologique de la société (le catholicisme conservateur, dans le cas de la France) et garant de la moralité des individus et des groupes sociaux.

Les caricatures danoises, tout au contraire, sont remises en cause par un agrégat de professionnels de l'indignation, d'obédiences différentes, au nom d'un neutre culturel, neutre que les islamistes ont rapidement interprété de façon opportuniste.

En tout état de cause, il paraît hasardeux de ramener l'affaire des caricatures à une affaire de croyants choqués dans leurs convictions, ce qu'ont fait implicitement les médias, en particulier français, en complimentant les musulmans autochtones pour avoir manifesté pacifiquement ou pour avoir placé la querelle sur le plan judiciaire, par exemple par l'action en référé du Conseil français du culte musulman pour tenter de faire interdire avant parution *Charlie Hebdo*, numéro du 8 février 2006, reproduisant les caricatures danoises. En réalité, cette procédure, intentée pour « injures raciales et religieuses », et d'autres du même type, expriment un grief communautariste basé sur un bricolage conceptuel qui agrège l'iconoclasme islamique, la notion de blasphème et celle d'in-

1 | Lire Dinesh D'Souza, *Illiberal Education : The Politics of Race and Sex on Campus*, The Fress Press, 1991.

2 | Nous utilisons ici « censure » au sens de « toute action en vue d'empêcher ou de supprimer » et non au sens que le mot a pour un juriste : « examen préalable à la parution par des agents du gouvernement ».

| Marcel Gotlib se moquant des Dieux de toutes les religions dans l'*Echo des savanes*. © chez l'auteur |

jure, tout en situant les plaignants dans une perspective victimaire comme une minorité persécutée.

L'affaire des caricatures conduit à des conclusions pessimistes sur la situation de l'humour graphique au début du XXI[e] siècle. A l'évidence, la tentative du *Jyllands-Posten* de faire « fonctionner » la liberté d'expression pour vérifier qu'elle existait toujours, s'est avérée désastreuse. La réaction timorée des gouvernements occidentaux et l'absence de position commune européenne ne firent qu'ajouter au problème.

Cependant les *cartoonists* jouaient une partie perdue d'avance. Précisément parce qu'ils opéraient dans le contexte du terrorisme islamiste, ils sortaient du cadre de l'exercice normal de leur métier – le commentaire de l'actualité par le dessin –, non parce qu'ils se livraient à une provocation gratuite, comme le prétendirent un grand nombre de médias, mais tout à l'inverse parce qu'ils avaient parfaitement conscience de risquer leur peau. Il est caractéristique que, des douze caricatures, le camp des « pro » comme celui des « anti » n'en aient presque aussitôt retenu qu'une seule, celle du Prophète avec une bombe dans le turban. En tant que cartoon, l'image est médiocre, mais ce n'est pas comme un cartoon qu'elle a été lue. Elle relève en réalité d'une imagerie politique clandestine, du graffito polémique ou insurrectionnel, ce que le dessinateur danois a maladroitement cherché à dissimuler en la traitant de façon ornemaniste et tachiste. Il y a fort à parier que, sous sa forme essentielle de graffito, elle n'ait pas fini de nous hanter.

Enfin, l'affaire des caricatures a révélé dans les opinions publiques occidentales la prédominance d'une conception colorée par le relativisme et l'idéologie victimaire, dans laquelle les personnes se déclarant offensées par une caricature définissent de façon discrétionnaire la nature de leur préjudice et la sanction qu'elles estiment appropriée, et dans laquelle la notion de liberté de la presse est systématiquement présentée comme un principe subsidiaire. De ce fait, on escamotait le véritable débat qui n'était nullement celui des limites à la liberté d'expression, mais tout au contraire celui des limites à la tolérance, en l'occurrence celle de pratiques et de revendications incompatibles avec une société démocratique et un État de droit.

Qu'il paraît loin, le temps où Benjamin Constant écrivait (dans *De la liberté des brochures, des pamphlets et des journaux considérée sous le rapport de l'intérêt du gouvernement*, 1814) :

« Quand les journaux sont libres comme en Angleterre les citoyens s'aguerrissent. La moindre désapprobation, le moindre sarcasme ne leur font pas des blessures mortelles. Pour récuser des accusations odieuses, ils ont les tribunaux : pour garantir leur amour-propre, ils ont l'indifférence ; celle du public d'abord, qui est très grande, beaucoup plus qu'ils ne le croient, et ensuite la leur, qui leur vient par l'habitude. » ■

Bande dessinée et philosophie

Le langage de la bande dessinée à l'origine d'un questionnement 124
Hélène Gaudy

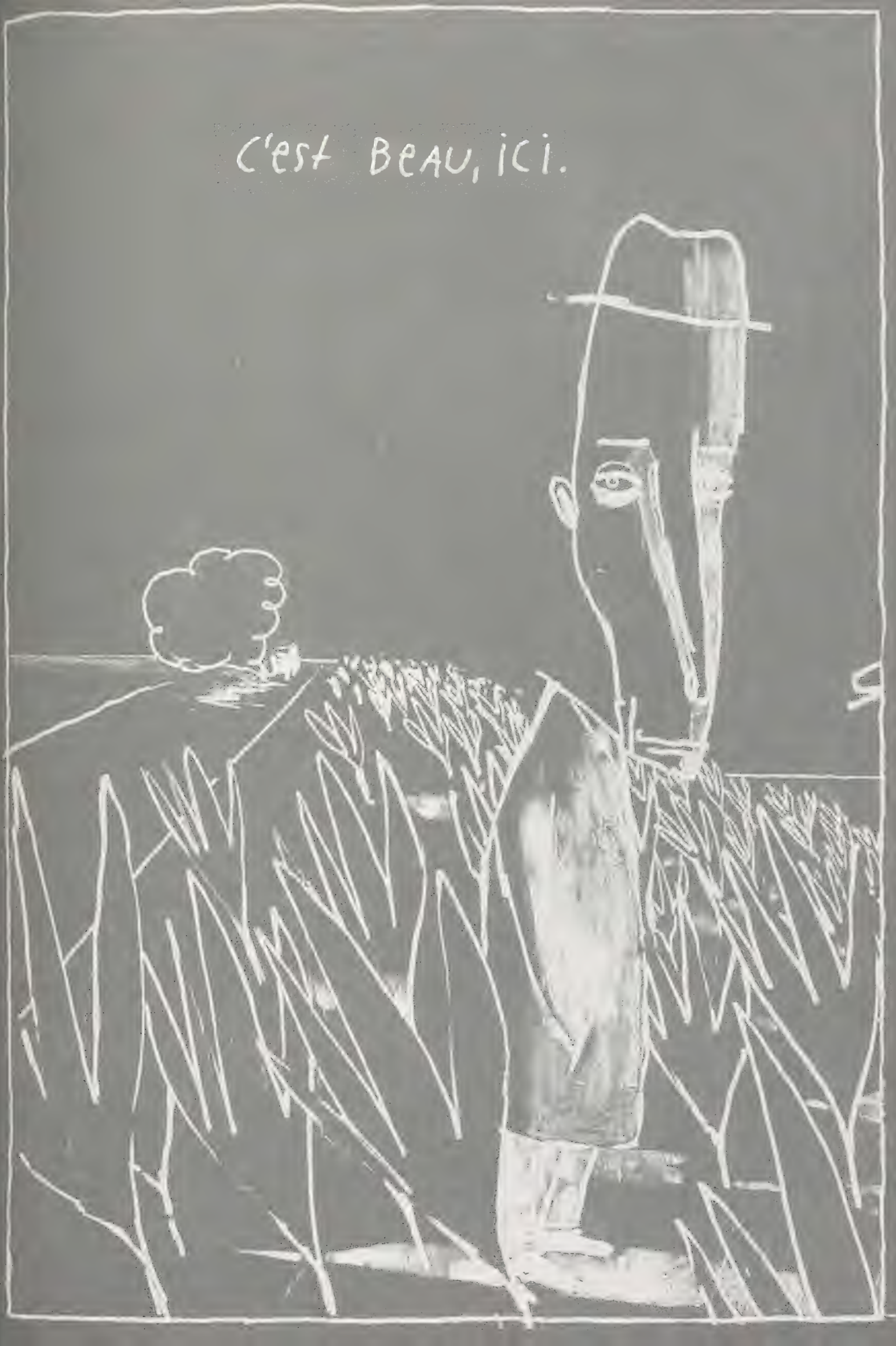
L'imagier philosophique de Joann Sfar 134
Laurent Gerbier

Approche de Maurice le cow-boy 140
Catherine Ternaux

De l'exploitation de l'homme par l'homme 146
Masse

Prolongements 149
Thierry Groensteen

Dans notre précédent numéro, nous avions interrogé certaines des relations que la bande dessinée entretient avec la littérature. Pour faire suite à ce premier ensemble, nous nous intéressons cette fois aux bandes dessinées d'inspiration philosophique ou fortement teintées de réflexion métaphysique ou morale. D'autres œuvres que celles étudiées dans les pages suivantes auraient naturellement pu être citées, à commencer par l'emblématique *Salut Deleuze* de Martin tom Dieck et Jens Balzer (Fréon, 1997), auquel nous empruntons cette image d'ouverture.


C'est BEAU, ICI.

Le langage de la bande dessinée à l'origine d'un questionnement

Hélène Gaudy

La bande dessinée semble aujourd'hui se rapprocher de disciplines réputées plus « intellectuelles ». On la voit rejoindre la littérature, cultiver des rapports étroits avec l'actualité voire le reportage, se pencher sur l'intime ou les sciences humaines, s'imprégner d'ethnologie, de philosophie. En privilégiant les approches singulières qu'impliquent ses spécificités, nous choisirons ici d'explorer une bande dessinée potentiellement « philosophique » en tant que telle, et ce hors du cadre d'une quelconque vulgarisation.

Il ne suffit naturellement pas d'aborder des questions essentielles pour qu'un ouvrage ait une portée philosophique, terme souvent galvaudé et utilisé de manière abusive. Cependant, certaines exigences qui caractérisent la pensée et le discours philosophiques – entre autres, la conceptualisation, la problématisation, l'argumentation, mais aussi la circulation de la parole – peuvent trouver des transpositions possibles dans le langage de la bande dessinée, et notamment dans la recréation d'un dialogue au sein du rapport texte / image.

Le propos ne sera donc pas de s'intéresser aux adaptations en bande dessinée de textes philosophiques ni aux variations autour de la vie ou de l'œuvre de philosophes, mais plutôt de se pencher sur des ouvrages qui tentent d'initier une démarche d'interrogation, de remise en question des certitudes et, parfois, de leur propre conception. Ainsi, si la série des *Ninon*[1] fouille avec justesse des questions essentielles, comme, dans un registre plus poétique et contemplatif, les *Réflexions d'une grenouille* de Kazuo Iwamura[2], des ouvrages plus décalés ou inattendus peuvent également ouvrir des champs de réflexion insoupçonnés, en utilisant toute la complexité du langage de la bande dessinée.

Espace-temps et immédiateté

Au sein du langage de la bande dessinée, on peut distinguer plusieurs éléments dont une certaine utilisation peut favoriser voire initier un questionnement philosophique. Le jeu sur le rythme, sur « l'espace temps » de la case et de la planche, est l'une de ces notions primordiales.

A l'heure où se développent romans graphiques et histoires longues, la plupart des ouvrages dont nous allons parler choisissent une forme brève, comme si une réflexion d'ordre philosophique s'accommodait mal d'un processus narratif et lui préférait un mode d'expression peu linéaire qui laisse la place à une forme de vacance, à la surprise et au mystère. Ainsi le lecteur ne serait pas conduit le long d'un fil mais placé devant une série de portes dont il devrait lui-même trouver les clés. Si on ne peut exclure qu'une bande dessinée narrative puisse également poser des questions et susciter une surprise, cette brièveté, cette manière de mettre le lecteur face à une situation donnée sans en expliquer les tenants et les aboutissants, paraissent plus propices à susciter une réflexion.

Intermezzo, premier manga de Tori Miki[3] publié en France, utilise ce procédé de manière singulière. Benoît Maurer, son éditeur chez IMHO, explique : « *Tori Miki crée dans chaque planche un espace, en jouant sur la notion de rythme. Il n'y a pas à proprement parler de narration, de début ni de fin, c'est comme si le lecteur arri-*

1 | Écrite par Oscar Brénifier et illustrée par Iris de Moüy, cette série éditée chez Autrement Jeunesse compte deux albums à ce jour, *Le Bonheur selon Ninon* (2005) et *La Vérité selon Ninon* (2005).

2 | Kazuo Iwamura, *Les Réflexions d'une grenouille* (2001), *Les Nouvelles Réflexions d'une grenouille* (2002), *Les Rêves d'une grenouille* (2003) et *Ma Vie de grenouille* (2004), Autrement Jeunesse. Texte français de Paul Paludis.

3 | Auteur, dessinateur, critique et chercheur en bande dessinée, Tori Miki est reconnu comme l'un des chefs de file de la culture alternative au Japon. *Intermezzo* est son premier manga publié en France. Voire le site des éditions IMHO, www.imho.fr

vait en plein milieu d'une histoire, saisissait un instantané au cœur d'un flux narratif. L'histoire commence et continue après la lecture, mais l'auteur n'en donne à voir que des fragments. Tori Miki souhaite expliquer le moins possible son travail. Il y a toujours plusieurs interprétations puisque tout se joue dans cet espace-temps particulier, dans cet instantané, sans explication ni sous-titre. »
La case, pour Tori Miki, serait donc une incursion subreptice dans un espace qui garde son mystère mais invite le lecteur à s'interroger, à recomposer lui-même les fragments, à réfléchir, tout simplement. Un processus intrigant pour le lecteur comme pour le personnage principal de ce manga atypique, dont la philosophie tranquille n'est pas sans rappeler celle d'un certain héros désabusé des *Peanuts*…
Si on ne peut exclure qu'une bande dessinée narrative puisse également poser des questions et susciter une surprise, l'idée de coupe et d'espace bref offert au lecteur semble permettre d'ouvrir des portes vers une réflexion personnelle. La bande dessinée philosophique pourrait ainsi être la moins didactique qui soit, la moins désireuse d'imposer un savoir, celle qui inciterait le lecteur à appréhender le mystère à travers une immédiateté révélatrice.

Philippe Coudray est l'auteur de *L'Ours Barnabé*[4], une série d'albums mettant en scène un ours qui s'interroge sur la nature, l'art ou les aspects les plus absurdes du quotidien, avec un humour dont la portée dépasse de loin le gag, pour acquérir une dimension philosophique. Il précise : « *Pour moi, le principe d'une image est que, contrairement à la musique ou à un roman, elle est perçue dans l'immédiateté. Percevoir en un seul mouvement la complexité d'une image fait appel à une faculté de l'esprit qui ne relève pas de l'ordre du raisonnement. C'est en court-circuitant la pensée raisonnée que l'image atteint cette partie mystérieuse de notre esprit qui est trop vaste pour entrer dans le carcan du langage.* » On touche peut-être ici à la spécificité du médium de la bande dessinée dans son rapport à la philosophie. C'est entre autres l'image, l'utilisation du rythme et de l'espace qui peuvent susciter une réflexion sans forcément passer par le discours, la « pensée raisonnée ».

| Kazuo Iwamura, *Réflexions d'une grenouille* - © Autrement |

4. *L'Ours Barnabé*, de Philippe Coudray, chez Mango, compte dix albums à ce jour. Voire le site, très bien fait, de Philippe Coudray : www.philippe-coudray.com

| Oscar Brénifier et Iris de Moüy, *La Vérité selon Ninon* - © Autrement |

Une certaine forme d'« ignorance » ?

« Je ne fais pas de longues histoires, de narration, mais des gags courts. Je n'aime pas la narration, qui me paraît un genre superficiel, et qui m'ennuie. Pour être plus clair : pour moi, l'art est au service du Mystère. Le Mystère, avec un grand M, c'est tout ce qui ne peut être dit avec des mots, tout ce qui n'appartient pas au savoir, au mesurable, à l'explicable. C'est ce qui, pour moi, reflète l'esprit. »

Philippe Coudray différencie ainsi le « savoir » et l'« esprit », se rapprochant d'une certaine forme « d'ignorance » souvent posée en préalable dans un processus philosophique.

Oscar Brénifier[5], auteur de Ninon , explique : « *La philosophie est un processus de réflexion, un traitement de la pensée, avant d'être une culture, qui n'en est que le produit, la matière ou le moyen.(...) Plus le discours énonce, moins il questionne.(...) Le premier critère d'une bonne question est de ne rien vouloir démontrer ou enseigner directement : il lui faut être consciente de sa propre ignorance, y croire, l'afficher, chercher par tous les moyens à échapper au savoir dont elle émane.* »

Cette volonté de ne jamais asséner un savoir est l'un des fondements de *Ninon*. Cette petite fille passe son temps à décortiquer le monde qui l'entoure, aidée et parfois contrariée par plusieurs personnages qui font office de confidents, de contradicteurs ou de professeurs (son chien qui parle, ses parents et ses amies, son voisin qui accompagne sa recherche en lui racontant des fables à caractère philosophique, historique ou mythologique).

Si *Ninon* présente un caractère pédagogique et s'adresse clairement à la jeunesse, contrairement aux ouvrages évoqués plus haut, cette volonté éducative n'est jamais assénée avec didactisme.

Ninon n'a pas peur de prendre une idée « à sa source », la débarrassant de son cortège de lieux communs et des « connaissances » que nous avons cru accumuler sur elle, créant ainsi les conditions idéales d'une interrogation philosophique : retourner à une forme assumée d'ignorance, sans préjugés ni idées préconçues.

A l'opposé d'une tentative de vulgariser un propos « adulte » pour le rendre accessible aux enfants, des livres comme *Ninon*, *Les Réflexions d'une grenouille* ou *L'Ours Barnabé* choisiraient ainsi de prendre cette distinction à contre-pied et de rendre en quelque sorte des livres pour enfants accessibles aux adultes. Iris de Moüy, l'illustratrice de *Ninon*, dit ne faire aucune différence dans son travail entre les ouvrages « adultes » et « jeunesse ».

Sobriété et contemplation

Si certains auteurs jouent sur le rythme et l'immédiateté, d'autres choisissent une certaine forme de lenteur, un étirement de l'espace, une contemplation propice à l'émergence d'un questionnement.

Oscar Brénifier, parlant du déroulement d'un cours de philosophie, définit ainsi cette forme de vacance : « *Pour philosopher, il est nécessaire de poser la pensée. (...) En effet, en général règne dans l'esprit de l'homme, enfant ou adulte, un certain brouhaha, dont la manifestation extérieure et verbale n'est que le pâle reflet. Pour poser la pensée, il s'agit en premier de demander un silence.* » Ce silence peut trouver en bande dessinée une traduction graphique, au travers de longues plages d'images dépouillées. Ainsi, dans *Ninon*, la quasi-absence de décor permet une mise en page épurée, qui donne du champ aux idées et permet de centrer le récit sur les réactions humaines sans le parasiter par des éléments extérieurs, comme le précise Iris de Moüy[6] : « *Mes illustrations sont simples pour laisser le maximum d'espace au texte qui, lui, est très dense. Je pense que cela ne sert à rien de saturer le lecteur d'informations inutiles. D'autre part, je préfère donner l'idée d'une forme, d'un lieu pour laisser une part d'imaginaire, de flottement. Je préfère évoquer les choses pour que le lecteur puisse s'impliquer, et s'approprier les lieux !* »

Dans *Les Réflexions d'une grenouille*, Kazuo Iwamura met en scène une grenouille qui, au travers de dialogues, principalement avec une souris, questionne le monde qui l'entoure. Le rapport contemplatif à la nature, les images fixes qui se répètent, créent un rythme souvent répétitif, presque hypnotique, suscitant un état de veille ou de vacance qui donne du champ aux idées pour se

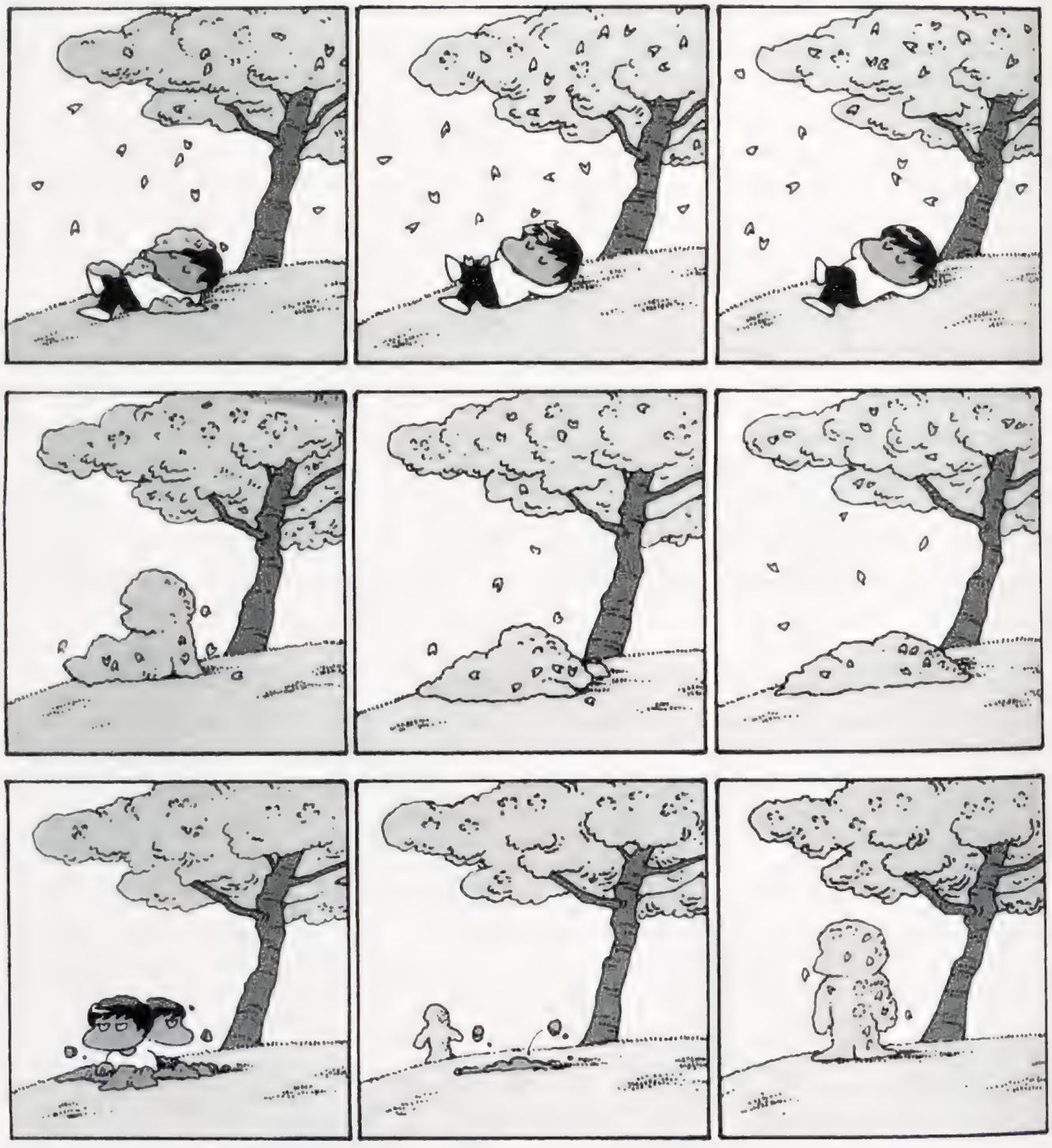
5 | Oscar Brénifier est également docteur en philosophie, formateur, consultant, directeur de la *Revue Internationale de Didactique de la Philosophie*, animateur de l'Atelier philosophique et auteur. Ces propos sont extraits du site internet « pratiques philosophiques ».

6 | Iris de Moüy, illustratrice de *Ninon*, travaille également pour la mode et de nombreux magazines. Voir son très beau site et son blog, www.irisdemouy.com. Les propos reproduits ici sont extraits d'un entretien par e-mail.

développer. Cet espace de vacance permet des temps de pause qui favorisent le cheminement de la pensée.
On constate fréquemment dans les bandes dessinées à tendance philosophique ce désir d'aller vers le vide, le blanc, qui se traduit aussi bien graphiquement que dans une économie de moyens narratifs. On remarque chez Tori Miki l'absence totale d'explications et de dialogue, et chez Philippe Coudray la sobriété des textes. Pas un mot de trop ne vient alourdir la planche et dévoiler ce « mystère » qu'il évoque.

Élargir le propos

C'est souvent l'image qui permet d'élargir et de complexifier le propos. Fonctionnant en contrepoint ou en écho au texte, elle allège et ouvre le débat. Dans *L'Ours Barnabé*, on note l'importance de l'arrière-plan, du hors-champ. La présence dans un recoin de l'image d'un élément à peine perceptible permet de dépasser le discours pour proposer une situation avec ses détails, ses contradictions et sa complexité, ouvrant ainsi un champ vivant qui permet également d'échapper au



| Tori Miki, *Intermezzo* - © IMHO |

UNE SCULPTURE

| Philippe Coudray, *L'Ours Barnabé* - © Mango |

| Thomas Gosselin, *L'Humanité moins un* - © L'An 2 |

didactisme et aussi à l'aspect systématique, attendu, d'un certain type de comique. Philippe Coudray distingue l'humour – dont la portée dépasse de loin le gag – du comique : « *L'humour contient une signification : on se rapproche de l'expression du Mystère. Le comique n'a aucun sens : c'est la porte qu'on se prend dans la figure.* »

Le dessin peut aussi être un contrepoint ludique à un texte quelque peu difficile. Dans *Ninon*, particulièrement, on remarque l'utilisation de petits personnages « kawai[7] » pour illustrer les légendes et autres fables qui jalonnent le parcours de la petite fille. « *Il fallait différencier ces séquences. J'ai choisi d'imaginer ce que Ninon pourrait fabriquer comme images dans sa tête lorsqu'on lui raconte ces histoires* », explique Iris de Moüy, dont le travail sur les expressions donne de l'épaisseur au propos et une vraie personnalité aux personnages. « Ninon *a été un travail d'équipe. Je me suis occupée de la partie ludique. Il fallait accrocher le lecteur pour qu'il se plonge dans une réflexion (plus ou moins ardue) avec Ninon. (…) Je participe à l'histoire en ajoutant des petites scènes de la vie quotidienne : un papillon qui tourne autour de Ninon, des gestes de gym quand elle réfléchit intensément, etc.* »

Dans *Ninon*, les rares éléments de décor servent plutôt à ancrer le récit dans la vie quotidienne de l'enfant, avec des détails qui révèlent un mode de vie précis. « *Le but était de créer une héroïne à laquelle on puisse s'attacher. J'ai travaillé à la rendre réelle en lui trouvant une personnalité, ainsi qu'à son entourage. C'était une volonté de l'éditeur. Ninon devait devenir une « vraie » petite fille. Les lecteurs devaient s'attacher à elle pour avoir envie de suivre ses réflexions, son évolution.* » Ses créateurs choisissent ainsi de donner à Ninon une personnalité marquée et un ancrage dans une réalité actuelle, prêtant ainsi à ces albums une signification autant sociétale que philosophique.

Doubles et miroirs

Ninon semble être l'exception qui confirme la règle. En effet, dans la plupart des ouvrages abordés ici, les personnages principaux possèdent de nombreuses caractéristiques communes, dont le fait de posséder une personnalité relativement « neutre » ou en tout cas peu détaillée.

Iwamura, Coudray ou Tori Miki font de leurs personnages des êtres intemporels, voire symboliques. Tori Miki précise : « *J'essaie aussi d'éviter tout ce qui relève des mœurs actuelles et des modes. En conséquence, il n'y a ici qu'une idée pure et le rire que des intervalles d'espace-temps génèrent.* »

L'ours Barnabé ou le libraire de Tori Miki ont également en commun une absence de réaction face aux événements qui, si elle frôle souvent l'apathie, semble plutôt s'apparenter à un refus de céder aux réactions épidermiques. Cette volonté de rester perméable aux questionnements et aux aléas de l'existence serait un moyen de se laisser pénétrer par le monde et donc par la réflexion. Ces personnages passent dans la vie en sages et en touristes, éveillés et blasés à la fois, laissant, de par leur absence d'idées toutes faites et de réactions attendues, toute la place à la remise en question.

Cette apparente neutralité des personnages permet bien sûr une identification du lecteur, qui peut superposer à ceux du personnage ses propres questionnements.

Identification et responsabilité

Dans *L'Humanité moins un* (Éditions de l'An 2), Thomas Gosselin semble suivre cette logique et en même temps la retourner. Dans chacune de ses saynètes, différents personnages cherchent à établir lequel d'entre eux est coupable. Plus ou moins interchangeables, dans une uniformité qui suggère que chacun d'entre nous peut à son tour endosser le poids d'une faute, ils explorent les questions du sacrifice, de la dénonciation, de la culpabilité, de la responsabilité.

Ici, le fait que le lecteur puisse s'identifier à des personnages qui possèdent peu de caractéristiques psychologiques se retourne contre lui et le pointe à son tour du doigt. De qui se sent-il le plus proche ? Comment aurait-il réagi à leur place ? Chez Thomas Gosselin, la roue tourne fréquemment et celui qui semblait innocent peut très vite changer de visage. Dans cette ronde d'hommes et de femmes qui, finalement, se ressemblent et parmi lesquels on ne trouve pas grand monde à sauver, le lecteur se trouve mis face à sa multiplicité comme à sa banalité. Cette manière d'aborder le personnage comme

7 | *Kawaï*, terme japonais signifiant approximativement « mignon » « adorable ». Souvent employé pour définir de petits objets ou personnages.

| Trondheim et Menu, *Moins d'un quart de seconde pour vivre* - © L'Association |

un reflet changeant du lecteur permet aussi de laisser ouvertes des questions qui ne dépendent plus de la personnalité attribuée au héros, mais en font un reflet et un symbole.

Le confident, « l'étranger » et le contradicteur

Dans *Ninon*, *L'Ours Barnabé* ou *Les Réflexions d'une grenouille*, le personnage principal est accompagné par un personnage qu'on pourrait dire secondaire mais qui, de par sa fonction d'« autre », de confident ou contradicteur, permet la formulation de réflexions que l'on mène habituellement entre soi et soi.

Brénifier définit ainsi la fonction de « l'étranger » : « *Le maître a pour rôle d'être l'étranger, à l'instar de celui mis en scène par Platon dans ses dialogues tardifs, qui a pour unique patronyme l'Étranger. L'étranger est celui qui ne prend rien pour acquis, celui qui n'accepte aucune habitude, celui qui ne connaît pas le pacte et ne le reconnaît pas. L'élève s'habitue ainsi à devenir étranger à lui-même, étranger au groupe, à ne pas rechercher la fusion protectrice, une reconnaissance ou un accord quelconque. Il n'est pas là pour rassurer, ni les autres ni soi-même, il laisse cela au psychologue ou aux parents. Il est là pour inquiéter, pour provoquer cette inquiétude qui est inhérente à la pensée, substance vive de la pensée, comme le dit Leibniz.* »

Ces personnages peuvent être vus comme des adaptations de cet « étranger » : ceux qui permettent de poser les questions et de cheminer en elles, sans rassurer ni clore le débat.

Il est intéressant de constater que ces personnages particuliers, tour à tour *alter ego* et adversaires, sont toujours représentés par des animaux (une souris dans *Réflexions d'une grenouille*, un lapin dans *L'Ours Barnabé*) et ce, même quand le contexte n'est pas uniquement animalier (un chien dans *Ninon*). Comme si, pour incarner cette fonction de l'étranger, ces personnages devaient être dénués de toute spécificité humaine, acquérant par là même une sorte d'universalité.

Aux frontières de l'absurde

Cette idée de personnages miroirs qui paraissent interchangeables puisqu'ils ne sont que le double, le regard du lecteur, est poussée à l'extrême dans *Moins d'un quart de secondes pour vivre*[8] de Jean-Christophe Menu et Lewis Trondheim (L'Association). Dans un procédé proche de l'Oulipo ou plutôt de l'Oubapo (ouvroir de bande dessinée potentielle), ces deux auteurs se sont donné la contrainte suivante : réaliser cent strips avec seulement huit cases dessinées par Menu. Trondheim les a ensuite combinées et utilisées à sa guise, changeant leur sens à travers différents dialogues. Ainsi, sur le même support graphique, un rocher, un homme, une maison, etc, dialoguent sur la vie, la mort et le rapport à l'autre, en une série de déclinaisons dont l'humour absurde n'empêche jamais l'émergence du fameux « mystère » dont parlait Coudray.

Ce que Will Eisner avait expérimenté en tant qu'exercice[9], Menu et Trondheim le développent dans un esprit cette fois purement créatif et en rien didactique. Ici, les personnages, les images restent les mêmes et un jeu sur les modifications du dialogue les rend interchangeables. L'Oulipo rejoint ainsi la « philo » pour évoquer un monde à fuites et à tiroir, brouiller les pistes et instaurer une réflexion hors des sentiers battus. Les personnages et les éléments qui dialoguent n'ayant plus ni personnalité ni forme humaine ni même parfois

8 | Jean-Christophe Menu et Lewis Trondheim, *Moins d'un quart de secondes pour vivre*, L'Association, 1991, réédité en 2000.

9 | *Cf.*, dans *La Bande dessinée, art séquentiel*, p. 112, la « démonstration de l'effet qu'une série d'expressions faciales facilement reconnaissables peut avoir sur le sens d'une série parallèle de formulations ».

animale, changeant de rôle d'une page à l'autre, on en arrive à une sorte de réflexion, voire de poésie absurde complètement déconnectée des jalons du quotidien, dépouillée à l'extrême. Une sorte d'opération de déstabilisation totale, qui abolit les repères sans renoncer à un humour et à une légèreté sans prétention, retournant nos certitudes pour mieux nous mettre face à notre propre réflexion.

Pour être « philosophique », un livre devrait être loin de tout dogme, ou en tout cas porter en lui-même la possibilité de sa propre remise en question. La bande dessinée, par ses choix de rythme, d'espace, de rapport texte/image, crée ses propres problématiques, ses propres obstacles et ouvertures, enrichissant ainsi une démarche philosophique d'une dimension liée aux spécificités du médium, à des choix artistiques qui impliquent un questionnement permanent.
Dans sa recherche de l'immédiateté, du vide, du dépouillement, du retournement des certitudes et d'une vision décalée du monde, elle est à même de nous apporter ses propres questions, et de donner de la chair aux nôtres. ■

| *Réflexions d'une grenouille* - © Autrement |

L'imagier philosophique de Joann Sfar

Laurent Gerbier

Il n'y aurait pas de sens à tenter de constituer, à travers les livres de Joann Sfar, une quelconque philosophie de l'auteur. Cela reviendrait à croire que dans l'œuvre se trouve disséminé un système de thèses et de concepts qu'il faudrait simplement se donner la peine de débusquer et d'ordonner pour obtenir, par on ne sait quelle distillation dialectique, la quintessence philosophique qui se trouve diluée dans les fictions. Or c'est faux. On ne trouve pas chez Sfar de doctrine philosophique, ni faite ni à faire, et en trouverait-on que ce serait très décevant, parce que la littérature qui se décore arbitrairement de concepts abscons ou de maximes sentencieuses n'est en général pas très intéressante.

Au contraire, les figures de la philosophie ne sont d'abord présentes chez Sfar que comme des couleurs, des fantômes parmi les autres, donnant leur propre profondeur au récit, parmi mille autres héritages : la kabbale et l'universalisme de la raison moderne, le folklore nordique et les sagesses grecques. Elles sont réduites à leur statut d'image (on invoque Spinoza ou Platon comme on invoque les Pirates ou le Golem, totems parmi les totems), ou bien réduites à leur statut de langue (on « parle la philosophie » comme on peut, dans la polyphonie qui baigne les récits, parler Eugène Sue, ou parler la Faërie, ou parler Hergé, langues parmi les langues) ; et cette réduction n'a rien d'une corruption : elle prend simplement acte du fait que, justement, Spinoza, Platon, les Lumières ou la Sophistique sont aussi des mythes, des histoires à raconter, riches d'échos et d'images en puissance.

Il faut d'ailleurs noter que, totem ou idiome, Sfar peut aussi évoquer la philosophie pour la répudier : parmi les figures légendaires de la philosophie, il y a également le spectre de la raison froide et impersonnelle, méprisant la réalité et la pliant de force à sa loi. Sfar brandit souvent cette fantômatique « raison occidentale », répétant les mots mêmes d'une tentation anti-cartésienne plus ancienne que Descartes lui-même. Ainsi, dans le *Chat du Rabbin* le rabbin explique au chat : « *Le Logos c'est thèse, antithèse, synthèse. Alors que le judaïsme, c'est thèse, antithèse, antithèse, antithèse…*[1] » Seulement

Les philosophes sont, d'une certaine façon, des peintres et des poètes, les poètes des peintres et des philosophes, et les peintres des philosophes et des poètes. (…) il n'est en effet de philosophe qui ne façonne et ne peigne, c'est pourquoi il ne faut pas craindre de dire ceci : intelliger, c'est réfléchir sur des images, et l'intellect est ou bien l'imagination même, ou bien n'est pas sans elle.

Giordano Bruno, Sigillus Sigillorum.

– comme souvent –, cette critique de la raison philosophique occidentale au nom d'un réel plus complexe, plus changeant, plus nuancé, la philosophie elle-même l'a déjà formulée. Quand Platon commence le *Timée*, le grand dialogue cosmologique de la maturité, il nous dit que l'action se situe le lendemain matin du jour où a eu lieu la *République*, l'autre grand dialogue sur la structure de l'âme et la structure de la cité, celui dans lequel se trouve la théorie des idées telle qu'on la résume habituellement. Et Platon fait dire à Socrate qu'il a réfléchi pendant la nuit, et que les belles architectures idéales qu'il a élaborées la veille (dans la *République*) ne sont en fait que des statues inertes, auxquelles il faut désormais

1 | Tome I : *La Bar-mitsva*, Dargaud, 2002, p. 27.

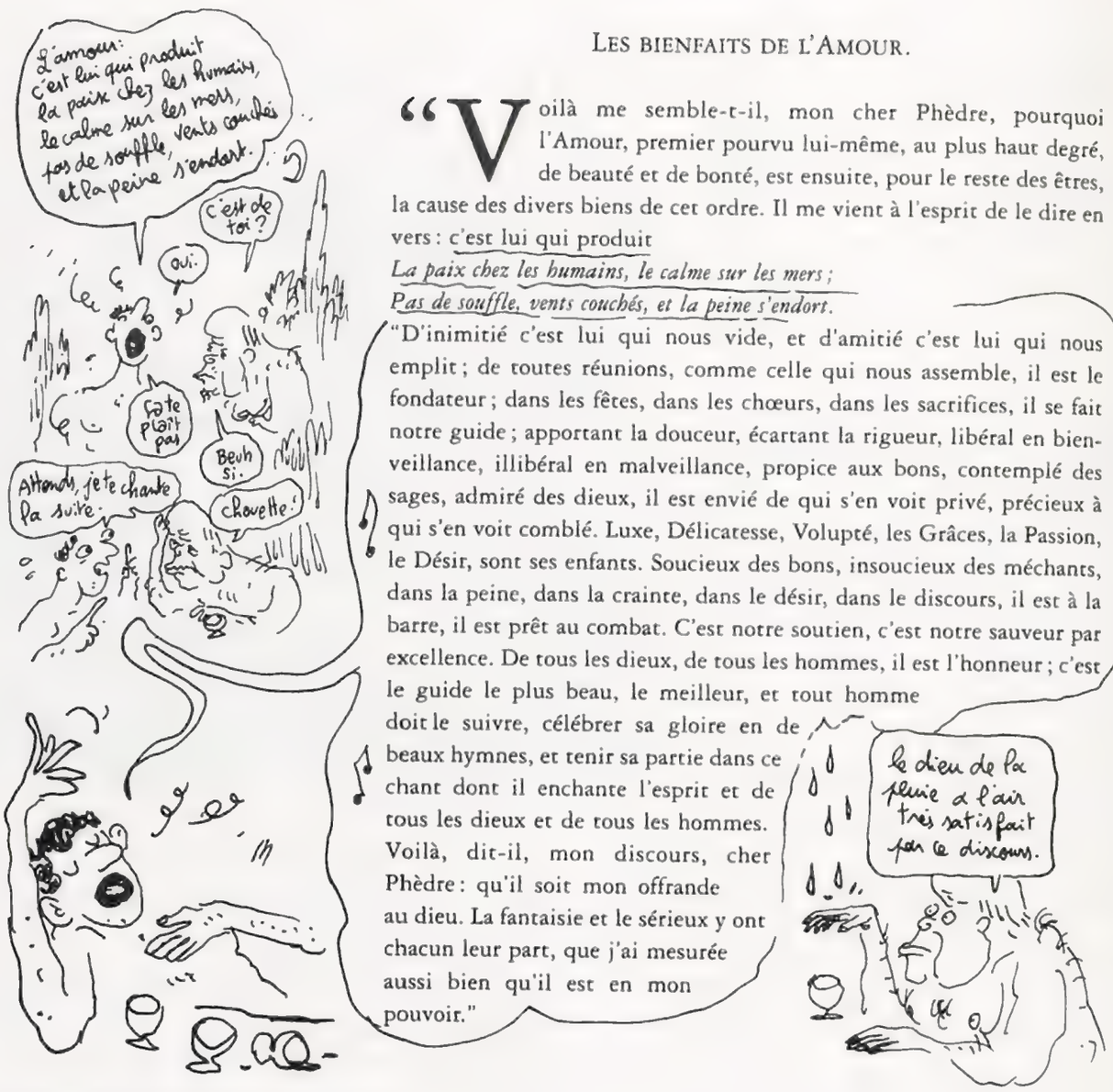
tâcher de donner vie. Or, pour cela, les interlocuteurs du *Timée* vont avoir recours au mythe, parce que seul le détour par une fiction racontée permettra de fabriquer une philosophie qui convienne à la malléabilité du réel. La phrase de Giordano Bruno que j'ai placée en exergue ci-dessus dit la même chose : nous vivons parmi les ombres des idées, et la dialectique formelle de l'Ecole, qui suppose que le langage de la pensée est universel, n'est qu'une coquille vide à laquelle il faut donner la chair, l'ombre et la vie : le philosophe qui sait faire cela est aussi peintre et poète. On en arrive alors à cette conséquence paradoxale : au fond, Sfar n'est justement jamais aussi près de la philosophie que lorsqu'il en brandit la caricature rationaliste pour la désavouer.

| *Le Chat du Rabbin*, t.1 - © Dargaud |

D'autre part, grâce à cette critique que la philosophie n'a jamais cessé de s'adresser à elle-même, on peut soutenir que l'image elle-même est un mode possible de la philosophie, une voie qu'elle peut prendre. Mais en quoi les images elles-mêmes (qu'il s'agisse des images discursives du poète ou des images visuelles du peintre, puisque la bande dessinée articule les deux) peuvent-elles penser, ou donner à penser ? En tentant, par la fiction, de créer délibérément de la non-vérité : l'usage contrôlé du non-vrai se présente comme une façon possible de chercher le vrai. L'exercice est dangereux, et consiste à frôler sans cesse le charlatanisme et la pure sophistique – Platon le savait et le disait déjà. Le chat le dit aussi au rabbin : « *Je lui dis qu'avec la parole on peut dire ce qu'on veut, même des choses pas vraies, que c'est un merveilleux pouvoir, qu'il devrait essayer.* » (*Le Chat du rabbin*, I, *op. cit.*, p. 14)

Cet usage des images ne se réduit cependant ni à l'allégorie ni à l'illustration. L'allégorie considère que les idées, qui sont complexes et s'adressent à l'intellect, peuvent être traduites en images, qui sont simples et s'adressent aux sens – soit parce que c'est pratique pour parler au peuple, qui est bête ; soit parce que c'est joli. L'illustration consiste à accompagner le discours philosophique d'un petit résumé sensible qui donne un contenu simple et particulier à un propos compliqué et général. Toutes deux supposent un plan extérieur dans lequel réside le « vrai » sens des images, de sorte que ces dernières se trouvent pour ainsi dire « secondarisées ». D'ailleurs, lorsque Sfar tombe dans ce travers, le dialogue entre parole et images s'appauvrit : par exemple, les deux tentatives d'illustration que sont le *Banquet* de Platon et le *Candide* de Voltaire publiés chez Bréal ne fonctionnent pas. L'œil glisse distraitement autour d'un texte que personne ne lit que par bribes, surtout avide de débusquer les dessins qui l'encadrent – au discours philosophique de Platon on ne revient que de loin en loin, distraitement, comme pour se convaincre que c'est bien « de la philosophie » qui est ici mise en images ; et le texte finit paradoxalement par devenir l'illustration de l'illustration.

Pour accorder aux images la puissance de penser ou de faire penser, il faut prendre une autre voie. Il faut considérer que forger des fables ou forger des figures, c'est toujours une façon de lire le monde. Autrement dit, les figures de la fiction peuvent avoir un rapport à la philosophie, lorsqu'elles sont conscientes de leur tâche, qui est d'atteindre la vérité du monde par la voie d'une production de non-vérité délibérée. Le dessin lui-même procède de cette intelligence du monde qui cherche la vérité à travers l'artifice même : « [le dessin], *c'est juste une question d'intelligence* (…) *Une aptitude à lire le réel comme on déchiffre un livre.*[2] » Dans cette lecture du réel, le dessin s'apparente à un raisonnement : « *Songez que la*



| *Le Banquet* de Platon illustré par Sfar - © Bréal |

logique hypothético-déductive est toujours utile au dessinateur» (*id.*, p. 22). A ce titre, tout dessinateur est philosophe : il ne cherche pas à faire joli, ni à produire le contenu subjectif de son imagination sur le papier ; il cherche une certaine vérité – ou, pour le dire précisément, il cherche le point d'équilibre entre la vérité des choses et leur manière de nous affecter. Le dessinateur lit le réel en utilisant comme guide l'intensité du sentiment des choses qui se laisse capturer par son dessin ; pour utiliser un mot que Sfar lui-même emploie dans certaines interviews, le dessin vise le « mana » des choses, c'est-à-dire l'intensité particulière avec laquelle elles existent. La vérité du dessin, c'est la vérité de l'expérience affective des choses qui est transmise dans une figure : « *Ce sentiment de saisir le réel pour vous le livrer en l'abîmant le moins possible est vraiment jubilatoire.*[3] » Cependant cette quête de la vérité figurée n'a pas seulement rapport à l'affect, c'est aussi une voie de connaissance : « *Finalement le dessin m'aide à mieux comprendre les choses (…). Rien que pour sa capacité à me montrer la structure de ce qui m'entoure le dessin vaut le coup. Il constitue une voie de connaissance bien plus profonde que les mystiques toutes semblables qu'on nous propose.*[4] » Mais comment comprendre cette « connaissance » ? Pour schématiser, je vais considérer qu'il y a chez Sfar quatre caractères qui confèrent à l'image la capacité de penser, ou de faire penser ; et je commence par les nommer pour les reprendre ensuite un par un : il s'agit de l'intensité de l'affect, du goût des crises, de l'histoire des langues, et du travail de l'interprétation.

L'intensité de l'affect

Les images de Sfar composent une galerie de totems personnels, choisis puis agencés pour l'intensité avec

2 | *Le Minuscule Mousquetaire*, tome I : *L'Académie des Beaux-Arts*, Dargaud, p. 24.
3 | *Socrate le demi-chien*, tome I : *Héraklès*, Dargaud, p. 40.
4 | *Notes pour Klezmer* II, Gallimard, pl. VI.

© Dargaud

| *Socrate le demi-chien*, t.1, dessin Christophe Blain |

laquelle ils l'affectent – le rôle de l'auteur consiste alors à traduire cet affect, pour que son lecteur en soit touché, pour qu'il éprouve la chose même comme l'auteur l'a éprouvée. Sfar insiste beaucoup sur l'identification possible du lecteur ou du spectateur avec le dessinateur : « *Quand on regarde une peinture, on se tient exactement à l'endroit où était l'artiste quand il regardait son œuvre se faire. Lorsqu'un auteur de bandes dessinées exécute une planche, il se met en situation de lecture. (…) Lors de cette rencontre par-delà le temps, l'artiste et le lecteur, fugitivement, peuvent n'être qu'une seule âme.*[5] » L'enjeu de cette rencontre est fondamental : comme d'autres, Sfar considère que les histoires et les images sont un accès possible à une véritable félicité, proprement et pleinement humaine : « *L'image n'a d'intérêt que si elle est œuvre d'homme et qu'elle proclame la brièveté de nos existences, la faiblesse de notre vue, l'envergure modeste de nos bras étendus.*[6] » Si l'on prend cette idée au sérieux, cela signifie que créer des images, c'est reprendre le vieux travail de la philosophie pratique, c'est-à-dire la quête du bonheur proprement humain.

Le goût des crises

Mais, dans le temps même où les figures poétiques et picturales entreprennent de nous affecter, elles visent aussi à provoquer la pensée en lui opposant des aspérités. Elles ne cherchent pas la pure idôlatrie passive de la contemplation : parce qu'elles sont articulées en histoires, en séquences répétées et sérielles, elles heurtent la linéarité immobile de la contemplation et lui imposent un rythme. Les images sont en effet des crises, de petits machines conceptuelles, qui cristallisent un problème, qui se saisissent d'un petit carrefour, d'une expérience, d'une sensation, et qui la contractent, l'étirent, la déforment, la retournent, la comparent, de sorte que l'esprit, au lieu de la traverser comme d'habitude, s'arrête dessus, cesse de glisser à sa surface. L'image provoque dans la trame de l'existence l'ouverture de milliers de petites failles qui sont autant d'occasions de penser. Les exemples abondent, je n'en choisis qu'un, emblématique : lorsque Fernand le Vampire veut tirer sur Michel Douffon (dans *Le Petit Monde du Golem*[7]), sa balle « *se coince dans un interstice de Moïse* » : la mauvaise intention de Fernand « *a rompu le continuum narratif* ». Et, très significativement, quelques pages plus tôt, l'inspecteur Mazock avait résumé l'effet que produisent ces images-crises : « *Vous savez, Ehrenstein, ce n'est pas que je n'y croie pas, à vos histoires, mais ça me*

5 | *Textures – premier épisode*, dans *L'Eprouvette*, n° 1, L'Association, janv. 2006, p. 29.

6 | *Notes pour Klezmer II*, *op. cit.*, pl. III.

7 | L'Association, 1997, non paginé – titre : « Humpty Dumpty sauve la mise », pl. 8-11.

perturbe. (…) Ça trouble mon jugement. Ce n'est plus une enquête, c'est de la fantaisie. Je ne dis pas que ce soit illogique, non, mais il faut sans cesse intégrer de nouveaux paramètres dans le raisonnement. C'est épuisant. » (*id.*, pl. 3.)

L'histoire des langues

D'autre part, ces images ne sont pas créées *ex nihilo*. Elles appartiennent à une langue, qu'elles soient poétiques ou picturales, et cette langue a une histoire. Ainsi les images qu'agence Sfar sont prises dans des traditions reconnues et digérées : Soutine ou Pascin, Pratt ou Hergé, sont autant de possibilités graphiques à explorer, de même que Cyrano de Bergerac ou Stevenson, Lovecraft ou la Torah, sont autant de gisements de figures littéraires à emprunter. Ces emprunts, cet enracinement, confèrent à la fabrique des images une épaisseur historique passionnante : elle saisit les figures dans leur temporalité, comme sédimentation des générations d'inventions qui les ont recouvertes. Les images de Sfar acceptent d'hériter des mythologies qui vont avec les signes qu'on trace : les langages graphiques ou poétiques que l'on choisit de parler ne sont pas des outils neutres, ils se sont forgés dans les figures mêmes qu'ils ont élaborées. C'est, à nouveau, Tolkien qu'il faudrait ici citer, professeur de linguistique dont l'immense création littéraire est conçue et construite comme déploiement poétique de la mythologie qui devait accompagner les langues qu'il inventait – et je ne prends pas l'exemple au hasard, puisque Sfar rend précisément hommage à Tolkien au début de *Petrus Barbygère*[8]. Sfar est philosophe en ce qu'il refuse de renoncer à la mythologie qui est inscrite dans l'histoire même de la langue : toutes ses créatures en sont des versions, des interprétations.

Le travail de l'interprétation

C'est là le sens même du quatrième caractère des images de Sfar, évident lorsqu'il travaille avec Dubois à redonner une forme poétique au peuple de Faërie (dans *Petrus Barbygère*), ou lorsqu'il s'empare de figures aussi éloignées que le Quichotte et Mangeclous, Sherlock Holmes et L'Ombre-qui-marche, Socrate et D'Artagnan. De chacun de ces palimpsestes mille fois réécrits, il propose sa propre version, et il s'inscrit ainsi dans la somme continue des interprétations, qui est la seule vérité de la figure en question. Il reprend même sans cesse les figures qu'il a déjà une fois empruntées pour les repeindre différemment, les ombrer mieux, leur chercher des combinaisons nouvelles (ainsi Petrus Barbygère vient juste de réapparaître dans le tome 4 de *Professeur Bell*, désormais dessiné par Tanquerelle). Ces images sans cesse reprises et refondues, rapprochées puis éloignées, ne méconnaissent jamais l'histoire dont elles se nourrissent : il y a là de solides références picturales, un panthéon, une tradition connue, parcourue, éprouvée – même pour finir par pasticher des croûtes, par ripoliner de réel le souvenir des leçons d'anatomie ou des lumières de Vélasquez. En effet, la vérité de ces figures peut aussi s'atteindre par le cliché (comme sont atteintes par le cliché, mauvais peintres et photographies anachroniques, les images d'une Algérie des années 30 qu'il n'a jamais connue et qui n'existait dans sa mémoire personnelle que comme un merveilleux système de noms de rues et de légendes familiales – mais qui finit pourtant par composer le visage infiniment réel de l'Alger du *Chat du rabbin*). Le travail de l'interprétation donne aux images la direction même de la réalité.

On aura compris que le type de philosophie en images que l'on peut lire chez Sfar n'a rien d'un enseignement caché ni d'une doctrine secrète. Il n'y a d'ailleurs jamais rien d'initiatique dans l'usage des images : ce qui fait le cœur de leur efficacité pour la pensée, c'est précisément qu'elles se déploient sur un terrain qui ne connaît pas de différence entre le souvenir ludique et la mythologie savante, et qui ne vise pas à dévoiler la vérité de l'idée sous d'obscures figures, mais au contraire à détourner, à corrompre, à pervertir délibérément l'idée, pour se concentrer sur le moment même de son passage en image. Par là la fabrique des images touche, dans les moments où son alchimie fonctionne, à l'effort le plus ancien de la pensée : « *Il faut un endroit pour se faire une image du monde et pour jouer avec. L'espace de représentation n'est pas un leurre ou une imposture ou une coupable distraction, c'est ce qui nous fait hommes.* » (*Textures*, *op. cit.*, p. 37). ■

8 | Tome I : *L'Elficologue*, Delcourt, p. 18.

| *Socrate le demi-chien*, t.1 : *Héraklès* - © Dargaud |

Approche de Maurice le cow-boy :

la plus profondément idiote des bandes dessinées

Catherine Ternaux

Signée Kamagurka et Herr Seele, cette bande dessinée est dans son idiotie extrême un champ miné dans lequel le lecteur qui s'aventure s'expose à de micro-explosions métaphysiques. Là où de longs discours parviennent laborieusement à faire comprendre l'inconcevable tragique de la réalité, Maurice le cow-boy *le fait sentir immédiatement et provoque (attention, âmes insensibles s'abstenir) une émotion philosophique.*

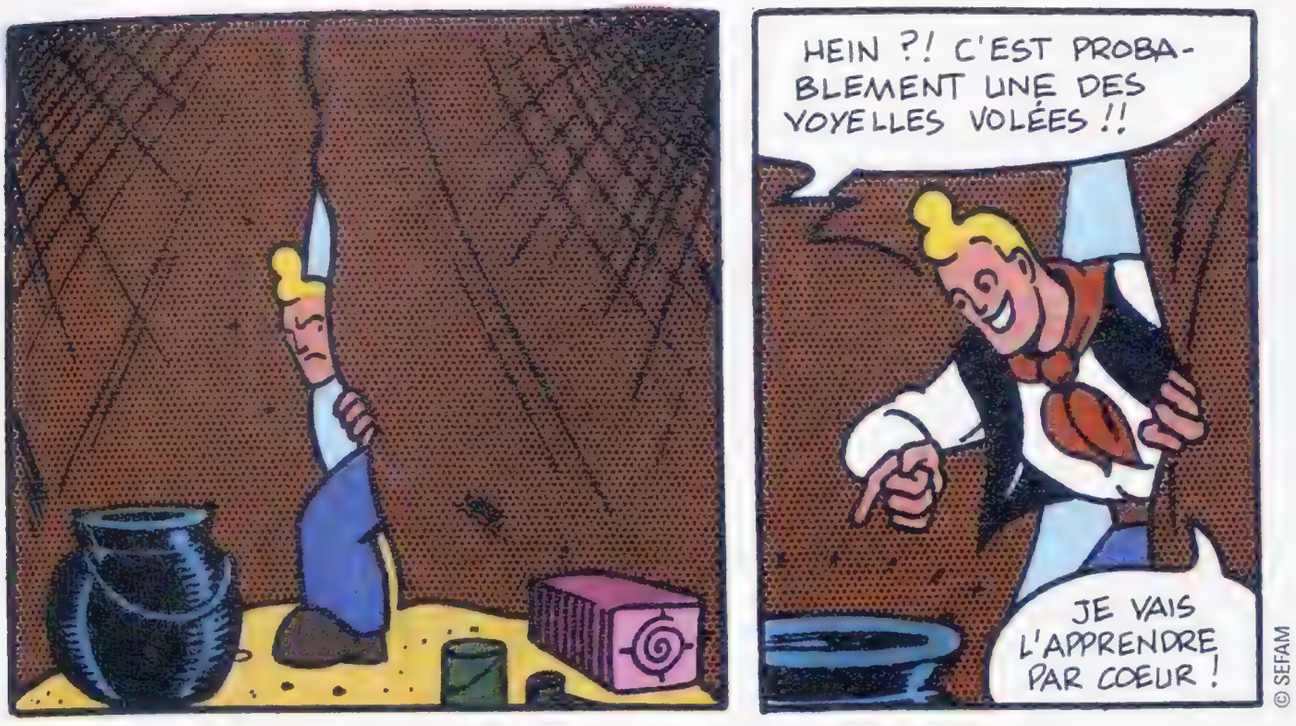
Le destin de Maurice

De son vrai nom Luk Zeebroek (né en 1956), Kamagurka est un auteur d'expression flamande, qui a publié en France dans le mensuel *Hara-Kiri*, et dont, hélas, très peu d'ouvrages parmi la trentaine édités en langue flamande ont été traduits en français. De cette poignée d'albums, un seul recueil de dessins d'humour est à l'heure actuelle disponible : *Ils sont parmi nous*, aux éditions Glénat. En langue française est également disponible, de Kamargurka, une pièce de théâtre aux éditions Lansman.

Kamargurka est donc au scénario de cette aventure westerno-philosophique, tandis que le dessin est assuré par Herr Seele, flamand né en 1959 qui se partage entre la profession de réparateur de piano et celle d'auteur de bande dessinée. On peut supputer que cet amateur de fausses notes et de dissonances a choisi, pour donner vie à Maurice le cow-boy, une sorte de ligne claire relâchée volontairement maladroite et aux aplats de couleurs criardes.

A l'origine, Maurice le cow-boy s'appelle Cow-boy Henk. Il est apparu en 1981, comme adversaire d'un autre personnage, Bob Plagiaat, né de la rencontre de ces deux auteurs dans le quotidien flamand *De Morgen*. A partir de 1983, Cow-boy Henk galope dans les pages du magazine *Humo*, avant d'arriver en France sous le nom

| Photo de Kamagurka par Michel Hendryckx, 1987 |



de Maurice le cow-boy dans celles du *Psikopat* et celles de *L'Echo des savanes*.

L'album *Maurice le cowboy* est paru en 1986 chez Albin Michel, traduit par Willem. Il n'est plus disponible et n'a pas été réédité. Il n'aura sans doute pas trouvé suffisamment de lecteurs en quête de sensations fortes, prêts à lâcher tous repères et à s'abandonner à l'idiotie de cette bande dessinée. Il est à craindre que s'avouer admirateur de *Maurice le cow-boy* peut également vous mettre en un clin d'œil au ban d'une certaine société intellectuelle.

Elixir philosophique en perfusion

C'est une œuvre déconcertante, dès le premier cartouche : « *Un cheval galope à travers le paysage désolé de Volga Valley, avec pour seul compagnon son cow-boy…* » Par cette inversion de point de vue qui met l'animal au centre du récit, le lecteur, supposé amateur d'aventures et de western, est mis d'emblée en situation d'étonnement. Kamagurka perturbe immédiatement le lecteur et force son attention, au contraire de le distraire. Il ne lui laissera ensuite aucun répit tout au long de l'album. Il faut aborder la lecture de *Maurice le cow-boy* avec l'énergie intellectuelle qu'on met à attaquer habituellement celle d'un essai. Elixir philosophique par excellence, l'étonnement y est distillé en permanence, en perfusion. Tout lecteur inattentif ou imperméable au bouleversement des données habituelles donnant des repères dans le monde décrochera rapidement. Cette densité de l'absurde est d'une grande force, car elle inscrit *l'absurdité comme normalité* aussi sûrement que, à l'image des deux faces d'une seule pièce de monnaie, *la normalité comme absurdité*.

Le texte de la deuxième case de l'album, dans laquelle on voit dans un panache de fumée Maurice le cow-boy chevauchant son destrier, confirme l'inattendu : « *Pourvu que je sois à Fort Knox avant ce soir… comme ça j'aurai le temps d'apprendre l'alphabet par cœur !* ». Apprendre l'alphabet par cœur est une aventure en décalage complet avec ce qui relève habituellement de l'aventure, mais n'en est-ce pas une, après tout ? « Cow-boy » et « alphabet » ne sont en tout cas pas des termes qu'on placerait d'emblée dans un rapport de familiarité. Le lecteur pourra trouver cela idiot, c'est tant mieux, mais il est prévenu dès la première page : il devra faire preuve d'une grande souplesse intellectuelle.

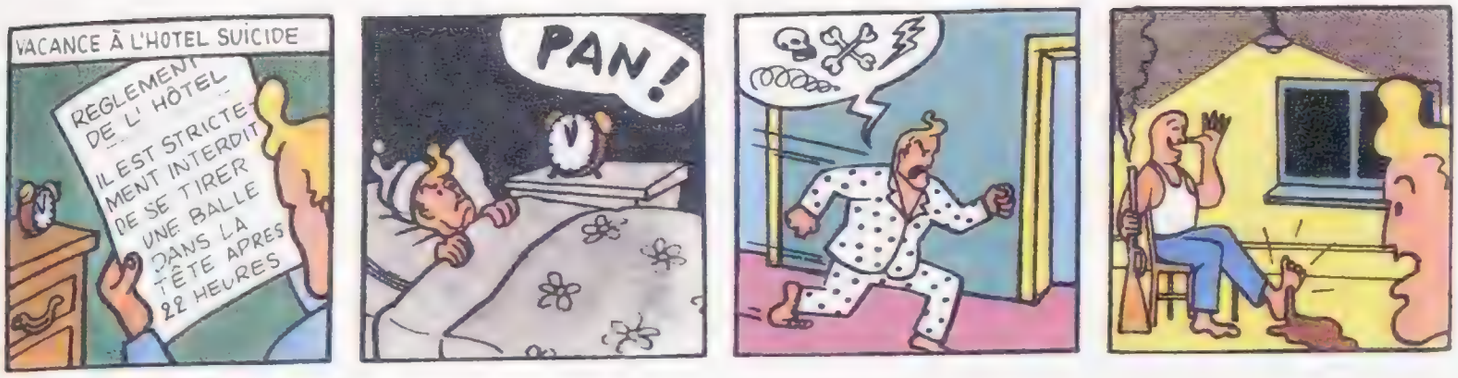
Avec habileté et humour, Kamagurka et Herr Seele font jouer le langage avec la représentation graphique. L'alphabet que Maurice doit apprendre pour mener à bien sa mission est constitué de pièces en fer forgé qu'on imagine peser plusieurs kilos, et dont les indiens ont volé les voyelles. L'étonnement visuel génère l'étonnement intellectuel. Analphabète, Maurice n'a pas la connaissance pour reconnaître une lettre volée, mais il suit un certain bon sens qui l'amènera à s'interroger au sujet d'un chaudron découvert dans un tipi.

Qu'est-ce qui est signe ? Qu'est-ce qui ne l'est pas ? Sur quoi repose la compréhension de notre monde ? N'y a-t-il qu'une seule *vraie* manière de nommer les choses ? Il se pourrait bien que le lecteur, tout en s'esclaffant, se voie délesté de quelques évidences.

Les métamorphoses de la réalité

Revenons à la première page de l'album. Après un début d'aventure visuellement classique miné par un discours absurde, la représentation graphique prend le relais du langage pour déstabiliser le lecteur. Tandis que le cartouche dit « *Quand soudain...* » et que Maurice s'exclame « *Ciel! Mon cheval s'emballe!* » – on est dans le registre hyper-classique du genre –, c'est au tour du dessin de miner le langage. Le dessin en volume du cheval, qui donnait jusqu'à présent et malgré la stylisation du trait l'illusion du vivant, change du tout au tout pour laisser place à un cheval de papier, une représentation de

cheval, aux contours en accordéon. Comme si soudain l'auteur ouvrait les yeux du lecteur : ce que vous preniez pour la réalité – un cow-boy chevauchant dans le désert – n'est qu'une représentation, une image trompeuse, allusion qui n'est pas sans évoquer le célèbre mythe platonicien de la caverne. Ne soyez pas dupe de ce que vous voyez ou vivez, ce n'est qu'un jeu d'ombres truqué. Dans *Maurice le cow-boy*, l'étonnement visuel est permanent : un indien se cache dans la gorge du Capitaine Murray, les chevaux ont envahi le monde et s'intègrent à son imagerie aussi bien au Sahel que dans la mer,



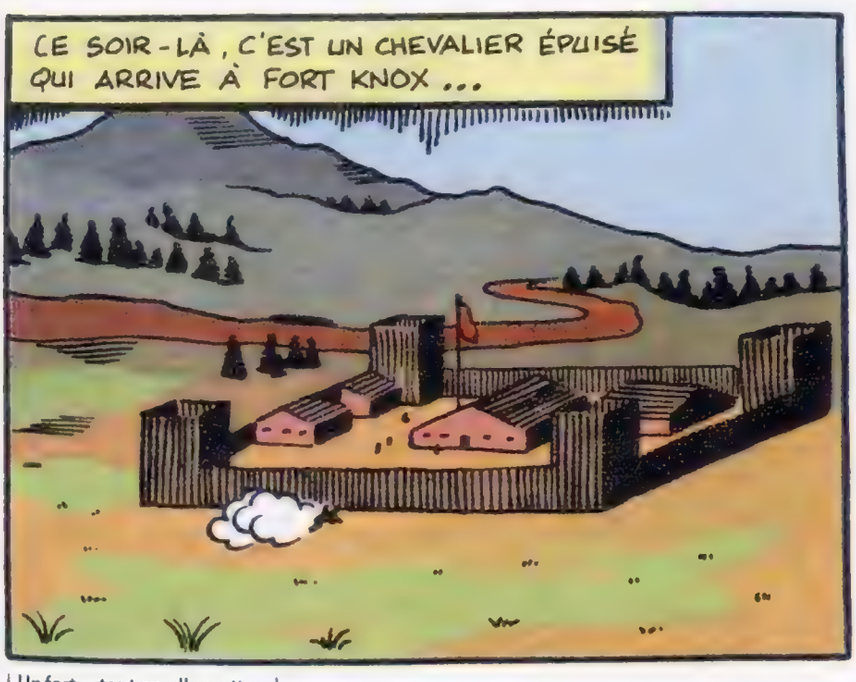
©SEFAM

| L'un des strips d'*Hôtel suicide* |

Maurice devient totem vivant chez les indiens... Tout au long de l'album, les signes que le lecteur reconnaît, et qui sont inhérents au genre du western – l'habit du cow-boy, les indiens, les chevaux, le fort – sont autant de pièges qui vont lui apprendre non seulement à se méfier des apparences, mais aussi à envisager que la réalité pourrait être tout autre, car à l'intérieur même du récit les incongruités n'étonnent pas le héros. Et le lecteur, comme chacun sait, a cette fâcheuse tendance à s'identifier au héros.

La bande dessinée en général possède non seulement une grande capacité à créer un monde, mais aussi celle de faire émerger du sens (ou du non sens) de la confrontation des images, ou de la confrontation des images et du texte. Lorsque Maurice le cow-boy arrive au galop à Fort Knox (la case montre le plus classique et rassurant des forts), un groom en livrée l'accueille et lui dit : « *Vous êtes prié de vous abstenir de fumer, cow-boy. Ce fort est entièrement bâti en allumettes !* » Ah ! pauvre lecteur, qui commençait tout juste à oublier que la réalité n'est qu'illusion, voire manipulation... Dans cet album, tous les signes apparents d'un univers familier sont des mirages existentiels, dynamités par une phrase ou un dessin.

Tout cela n'est qu'un jeu d'enfant, semble dire la bande dessinée de Kamagurka. Un jeu d'enfant tragique. Il exacerbe cette approche au point de nous faire sentir l'absurdité générale du monde. Cela a-t-il plus de sens de construire un bon gros fort en rondins qu'un petit fort en allumettes ? Face à la mort, toutes ces constructions ne sont-elles pas fétus de paille ? Quel sens est encore possible ? Quelle attitude autre que celle d'en rire ? *Hôtel suicide* en est l'illustration parfaite, série de strips composés de petites vignettes naïves, placée à la fin de l'album.



©SEFAM

| Un fort... tout en allumettes |

Par delà le bien et le mal

L'histoire de *Maurice le cowboy* est celle d'un gang d'« offreurs de chevaux ». Prenant à contre-pied un des clichés du western, Kamagurka imagine que les méchants ne volent pas les chevaux mais les donnent, ce qui perturbe la moralité en créant un malaise puisque ces cadeaux sont vécus comme des agressions. Le capitaine Murray, à Fort Knox, a fait appel à Maurice le cow-boy pour mettre fin à ce « *fléau de la région* ». L'auteur a donc aussi inversé les données habituelles des rapports sociaux et des valeurs ; le mal étant de donner, on pourrait presque en conclure que le bien est de voler.

| *Marée haute à Middlekerke*, un *cartoon* de Kamagurka |

©SEFAM

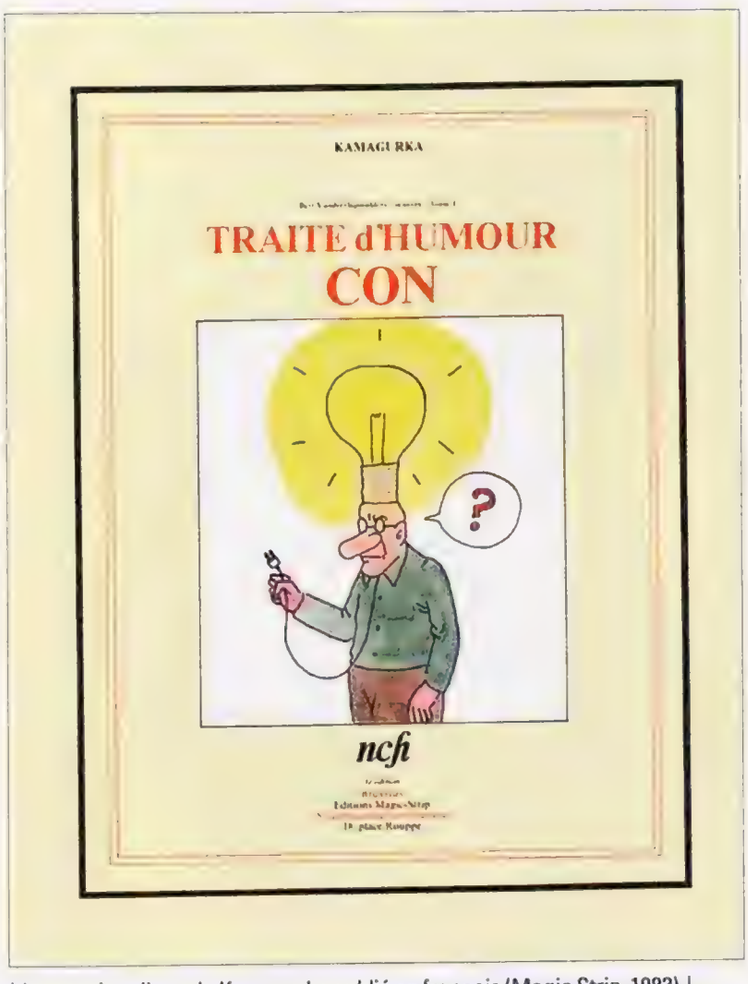
| Une grand-mère serviable... |

Kamagurka ne pousse pas la logique jusque là, car ce n'est qu'une logique de surface, ce serait une facilité indigne de lui, qui fréquente la logique des grandes profondeurs.

Maintenir une certaine logique à l'intérieur d'une situation absurde renforce cependant la sensation à la fois que l'idiotie est bien réelle et que le réel est bien idiot. Ainsi dans la scène du bar « Le Cheval ivre », établissement dans lequel on ne sert que ceux qui se battent, Maurice, qui a très soif, cherche un adversaire, mais un cow-boy en train de se battre refuse l'invitation en lui disant de s'éloigner sinon il lui envoie son poing dans la figure, ce qui est en fait ce que cherche Maurice ; or celui-ci s'en va dépité. Maurice n'entre pas dans le jeu d'une logique intelligente, qui aurait dû lui faire accepter d'être bousculé par le cow-boy pour se conformer à la règlementation du bar. Maurice sort et une gentille grand-mère lui propose de lui rendre ce service. Ce qui est beaucoup plus drôle. Kamagurka détourne en permanence les chemins, casse les trames, entremêle des registres différents. De belles idées poétiques, flirtant avec la philosophie orientale (comme lorsqu'on apprend que Maurice a jadis appris à son ami Bob Seghers « *à abandonner* ») y trouvent autant leur place que de vigoureuses évocations scatologiques.

Kamagurka n'utilise pas de jeux de mots mais des jeux sur les mots. Lorsque les renforts arrivent, ce n'est pas la cavalerie mais des semelles de chaussures (les termes flamands sont peut-être plus proches qu'en français). Les mots servant à nommer la réalité, la réalité s'en trouve transformée. Parfois, elle n'arrive pas à être énoncée du tout.

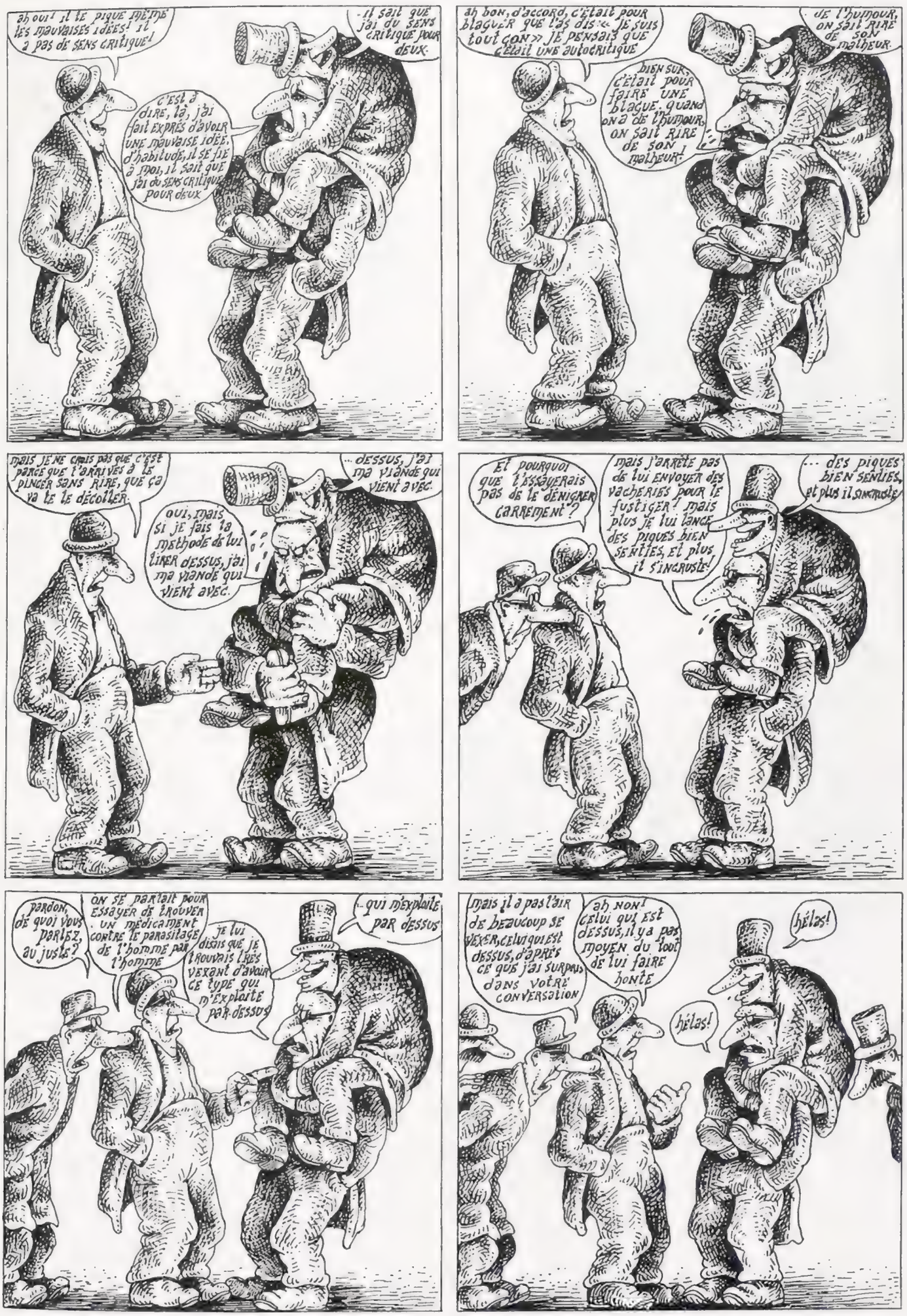
A la lecture de *Maurice le cow-boy*, les amateurs de « cow-boyeries » et de bon gros rire, on l'aura compris, se retrouveront pris au piège. C'est une grande force de la bande dessinée, que ce jeu entre la représentation graphique et le discours, la distorsion possible entre les deux, force dont ne dispose évidemment pas le texte seul. En effet, vu de loin (je veux dire hors de portée de lecture), il n'y a aucune différence entre une page de texte extraite de la *République* de Platon et une page des *Mémoires* de Chantal Goya, et si on s'en tient au niveau des textes, il est impossible de mixer les deux registres, prouesse à laquelle on pourrait cependant apparenter l'inénarrable *Maurice le cow-boy*. ■

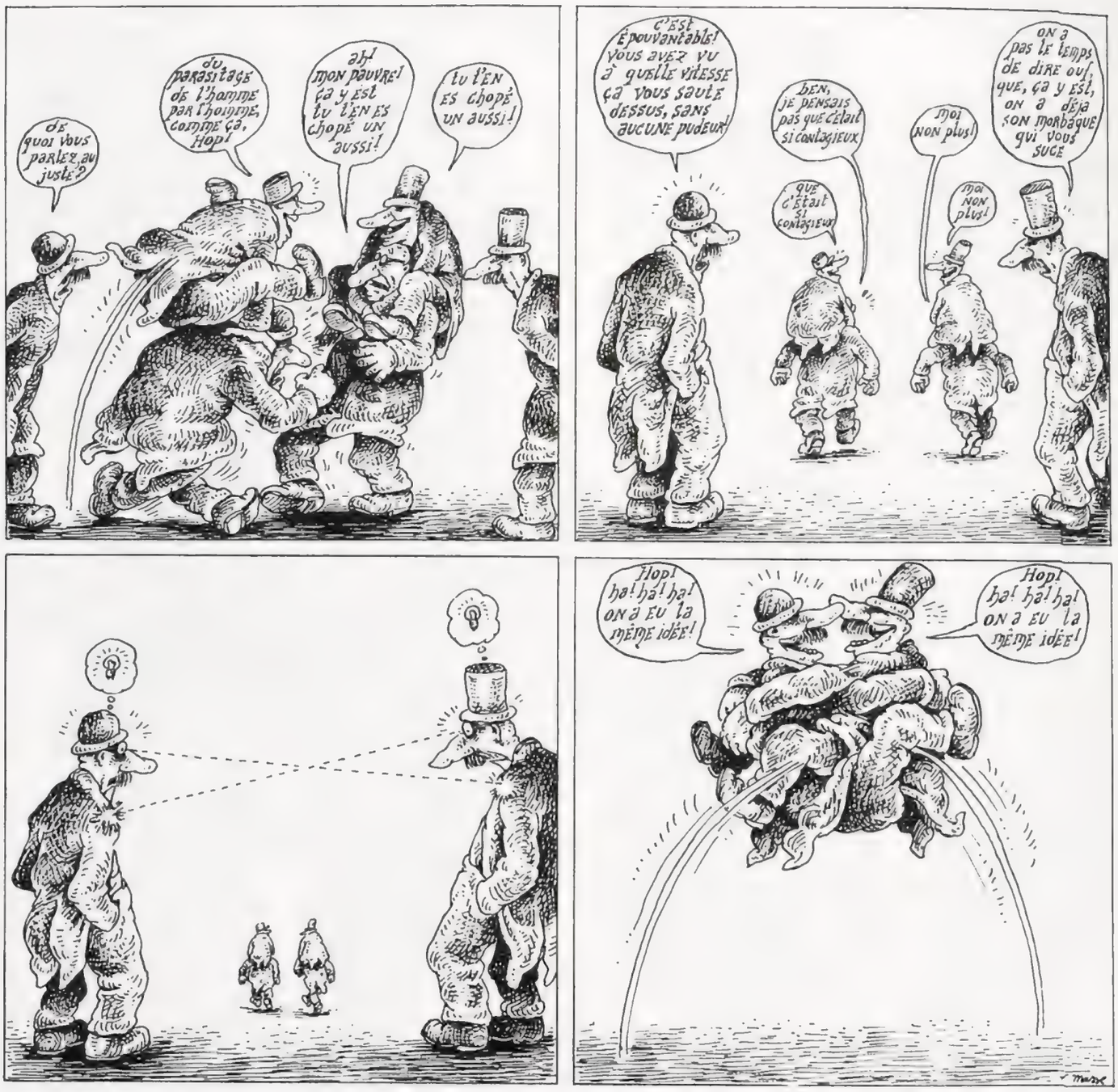


| Le premier album de Kamagurka publié en français (Magic Strip, 1983) |

Masse

De l'exploitation de l'homme par l'homme


ah oui! il le pique même les mauvaises idées! il a pas de sens critique!
il sait que j'ai du sens critique pour deux.
c'est à dire, là, j'ai fait exprès d'avoir une mauvaise idée, d'habitude, il se fie à moi, il sait que j'ai du sens critique pour deux
ah bon, d'accord, c'était pour blaguer que t'as dis: « je suis tout con » je pensais que c'était une autocritique
bien sûr, c'était pour faire une blague. quand on a de l'humour, on sait rire de son malheur!
de l'humour, on sait rire de son malheur.
mais je ne crois pas que c'est parce que t'arrives à le plonger sans rire, que ça va le le décoller.
oui, mais si je fais la méthode de lui tirer dessus, j'ai ma viande qui vient avec.
... dessus, j'ai ma viande qui vient avec.
et pourquoi que t'essayerais pas de le dénigrer carrément?
mais j'arrête pas de lui envoyer des vacheries pour le fustiger! mais plus je lui lance des piques bien senties, et plus il s'incruste!
... des piques bien senties, et plus il s'incruste
pardon, de quoi vous parlez, au juste?
on se parlait pour essayer de trouver un médicament contre le parasitage de l'homme par l'homme
je lui disais que je trouvais très vexant d'avoir ce type qui m'exploite par dessus
... qui m'exploite par dessus
mais il a pas l'air de beaucoup se vexer, celui qui est dessus, d'après ce que j'ai surpris dans votre conversation
ah non! celui qui est dessus, il y a pas moyen du tout de lui faire honte
hélas!
hélas!



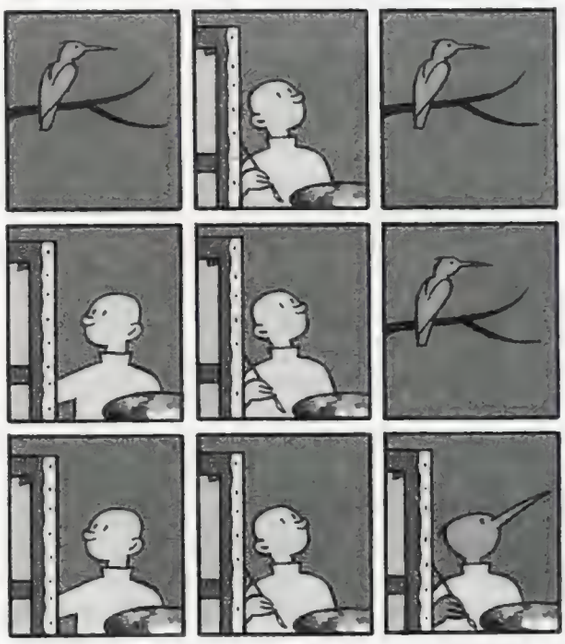
Merci à Francis Masse qui a bien voulu autoriser la reproduction de cette histoire tirée de l'anthologie Encyclopédie de Masse, *t. 2, Les Humanoïdes associés, 1982.*

Prolongements

Pour clore (provisoirement) ce dossier sur les relations entre bande dessinée et philosophie, il nous a semblé intéressant de signaler deux initiatives éditoriales étrangères, l'une espagnole, l'autre américaine.

Les éditions Tandem, de Valence, publient depuis 2000 une collection de poche intitulée "**Filosofia para Profanos**". Les six premiers titres explorent *Le Désir selon Gilles Deleuze*, *La Sexualité selon Michel Foucault*, *La Liberté selon Hannah Arendt*, *La Guerre selon Simone Weil*, *Le Bonheur selon Spinoza* et *La Puissance selon Nietzsche*. Dans chaque volume, le texte courant est régulièrement interrompu par des interventions du dessinateur Max (on lira dans ce numéro, p. 265, un compte rendu de son dernier album). Celui-ci signe de courtes bandes dessinées muettes en couleur, se déroulant sur une ou quelques pages, introduites par une citation du philosophe concerné. Les interventions de Max sont d'autant plus intéressantes qu'elles sont moins illustratives et qu'elles ouvrent des pistes de réflexion avec les moyens propres à la narration graphique.

Dans leur collection d'essais sur la bande dessinée, les Presses universitaires du Mississippi ont publié en 2005, sous la direction de Jeff McLaughlin, un ouvrage collectif intitulé ***Comics as Philosophy***. Le prière d'insérer explique qu'« à travers la combinaison de texte et d'images, la bande dessinée offre une opportunité unique d'explorer des questions de fond à propos de l'esthétique, de l'éthique ou de l'épistémologie, de façon non conventionnelle. » Parmi les onze contributions qui composent le recueil, on trouve des articles sur l'existentialisme dans le roman graphique de Daniel Clowes *Ghost World*, sur la philosophie politique des aventures de Tintin, ou encore sur les réponses de Platon et de Spider-Man à la question du Sens de la Vie. Comme il est



| Première de deux pages sur l'impossibilité pour l'art d'être imitatif, dans *El deseo segun Gilles Deleuze*, 2000. © Max. |

inévitable dans la littérature critique américaine, les superhéros se taillent la part du lion (tandis que les *newspaper strips* brillent pas leur absence. Il n'y aurait donc pas de lecture philosophique des *Peanuts* ?). Les auteurs examinent ainsi la manière dont les superhéros ont répondu aux événements du 11 septembre 2001, ce que signifient les « mondes possibles » au sein de l'univers des DC comics, et comment ce genre reflète les angoisses du monde contemporain. D'autres textes semblent s'éloigner du thème annoncé : Robert C. Harvey disserte sur la définition de la bande dessinée, tandis qu'Amy Kiste Nyberg traite de la censure et du Comics Code.

D'un intérêt très inégal et globalement plutôt faible à nos yeux, l'ouvrage ne prouve en définitive qu'une chose, c'est que « avec ou sans les superhéros, la bande dessinée peut exprimer des préoccupations philosophiques et morales ». Le lecteur de *Neuvième Art*, assurément, n'en doutait pas. ■

Th. G.

Jeff McLaughlin (ed.), *Comics as Philosophy*, University Press of Mississippi, 2005. ISBN : 1-57806-794-4.

Pétillon

Au sommet de son art, l'humoriste René Pétillon nous régale depuis quelques années d'albums de Jack Palmer en prise sur l'actualité (*L'Enquête corse*, *L'Affaire du voile*) qui touchent un très large public, écrit des scénarios pour Rochette ou Cestac, tout en s'imposant comme l'un des meilleurs dessinateurs du *Canard enchaîné*. Retour sur la carrière d'un auteur aussi talentueux que discret, récompensé par le Grand Prix de la Ville d'Angoulême en 1989.

Entretien avec Pétillon 152
recueilli par Thierry Groensteen et Jean-Pierre Mercier

La Période Vert Véronèse, vous connaissez ? 168
Pétillon

Pétillon le mutant 174
Thierry Groensteen

Une méthodique extravagance 180
Jean-Pierre Mercier

Pétillon au Canard 186
Vincent Baudoux

Revenons à nos moutons 190
Dominique Hérody

| Crayonné pour une illustration |

Entretien avec Pétillon

Neuvième Art : Vous avez débuté par le dessin d'humour, avant de passer à la bande dessinée. Depuis votre entrée au Canard enchaîné *en 1993, vous menez les deux activités de front. Est-ce l'équilibre dont vous rêviez ?*

Pétillon : J'étais extrêmement fan de bande dessinée quand j'étais très jeune, mais je me croyais plutôt destiné au dessin d'humour, ou éventuellement au strip. La découverte de *Pilote* avait été un gros choc, mais le dessin d'humour me paraissait plus accessible. Je n'avais aucune formation. C'est peu à peu que je suis venu à la bande dessinée. Je l'ai abordée par le biais d'un strip, *Docteur Miracle*. Je le destinais à *Charlie*, mais Wolinski n'en a pas voulu. On en a reparlé il n'y a pas longtemps, et il s'en veut beaucoup de ne pas avoir repéré le truc ! Il avait des circonstances atténuantes, parce que c'était très inspiré des strips américains qu'il publiait déjà. Mais moi j'avais découvert *Peanuts*, non pas dans *Charlie*, mais dans un magazine qui s'appelait *Le Nouvel Adam*. J'avais été tout de suite très impressionné…

| L'un des premiers dessins publiés de Pétillon (dans *Penthouse*) |

Vous êtes né et avez passé votre enfance en Bretagne. Y avait-il quelque chose qui vous prédestinait au dessin ?

Non, pas du tout. Mon père était boulanger. J'appartenais à un monde très étranger à la culture et à l'art. Il n'y avait pas de livres à la maison, sauf les albums de *Tintin* qui m'ont été régulièrement offerts par mes parents ou ma marraine. Mon frère, qui a huit ans de plus que moi, était abonné à *Cœurs Vaillants*, que je lisais aussi. Après je suis passé à l'hebdomadaire *Tintin*, puis à *Spirou*. Parallèlement je lisais des albums – que mon père me piquait, d'ailleurs ! J'étais fasciné par le dessin, j'ai toujours eu envie d'en faire mon métier, c'était pour moi de l'ordre de l'évidence. Toutefois il n'a jamais été question de m'inscrire dans une école d'art, d'abord parce que je n'avais aucune aspiration vers le Grand Art (je voulais faire du comique), et puis aux yeux de mon père, qui était très puritain, les Beaux-Arts c'était un lieu de perdition. Je n'ai jamais osé aborder le sujet avec lui. C'est beaucoup plus tard qu'il m'a dit : mais pourquoi ne me l'as-tu pas demandé ? Il avait évolué entre-temps. Il a commencé à prendre au sérieux ce que je faisais quand le *Baron noir* est paru dans *Le Matin de Paris*. Un vrai journal, c'était sérieux, et puis la politique le passionnait.

En plus d'un don pour le dessin, aviez-vous celui de faire rire ? Etiez-vous le rigolo de la famille ?

Il y avait de ça, oui, mais en même temps j'étais un peu introverti. Comme beaucoup de dessinateurs, je m'exprimais plus facilement sur le papier.

Vos premières histoires témoignent d'une assez grande culture cinématographique. Comment l'avez-vous acquise ?

Il y avait trois salles de cinéma à Lesneven, où nous vivions. La salle paroissiale, dirigée par les curés, diffusait des films tout en les assortissant d'un code moral, du genre : A : pour tous, B : pour adultes, C : pour adultes

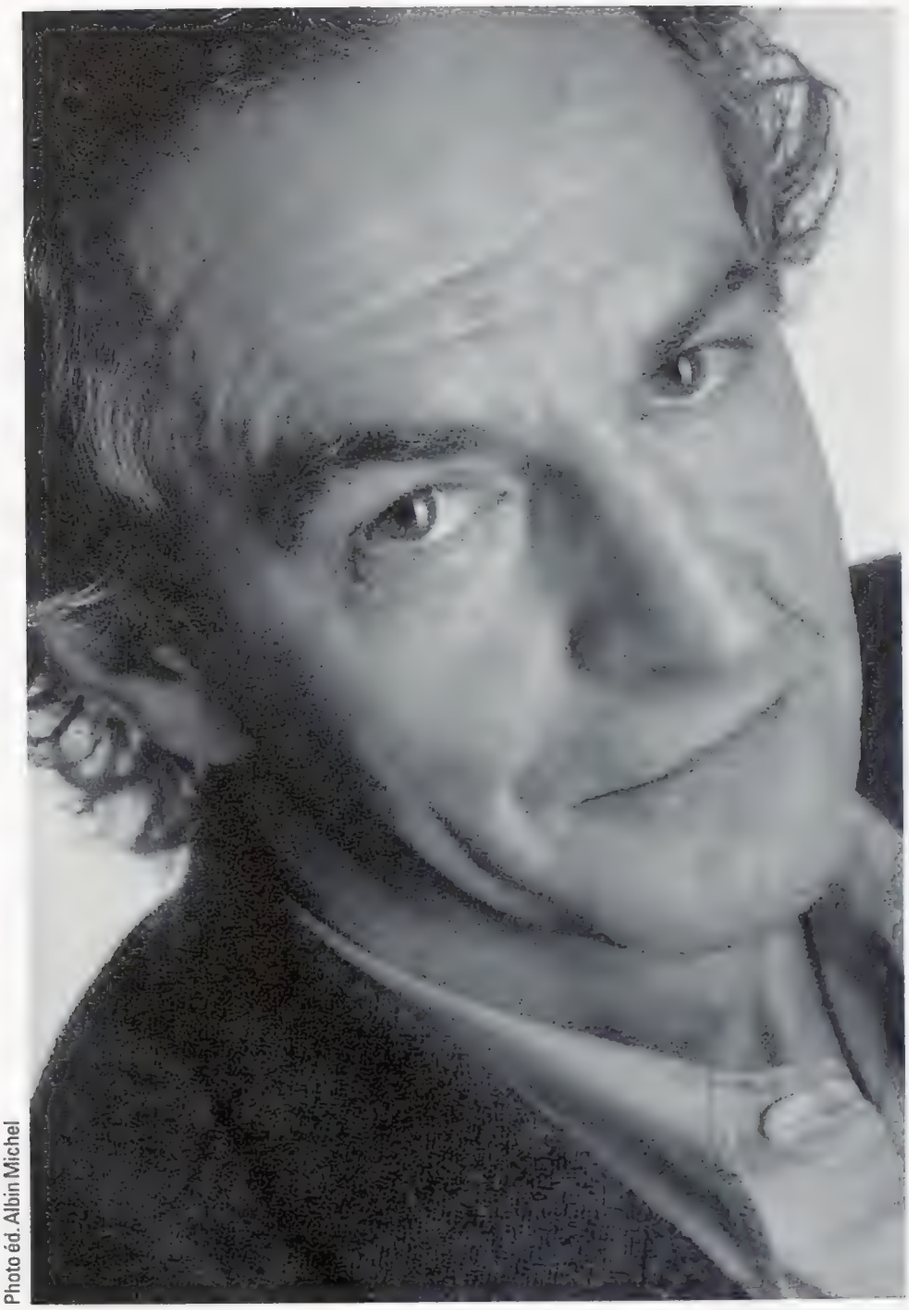


Photo éd. Albin Michel

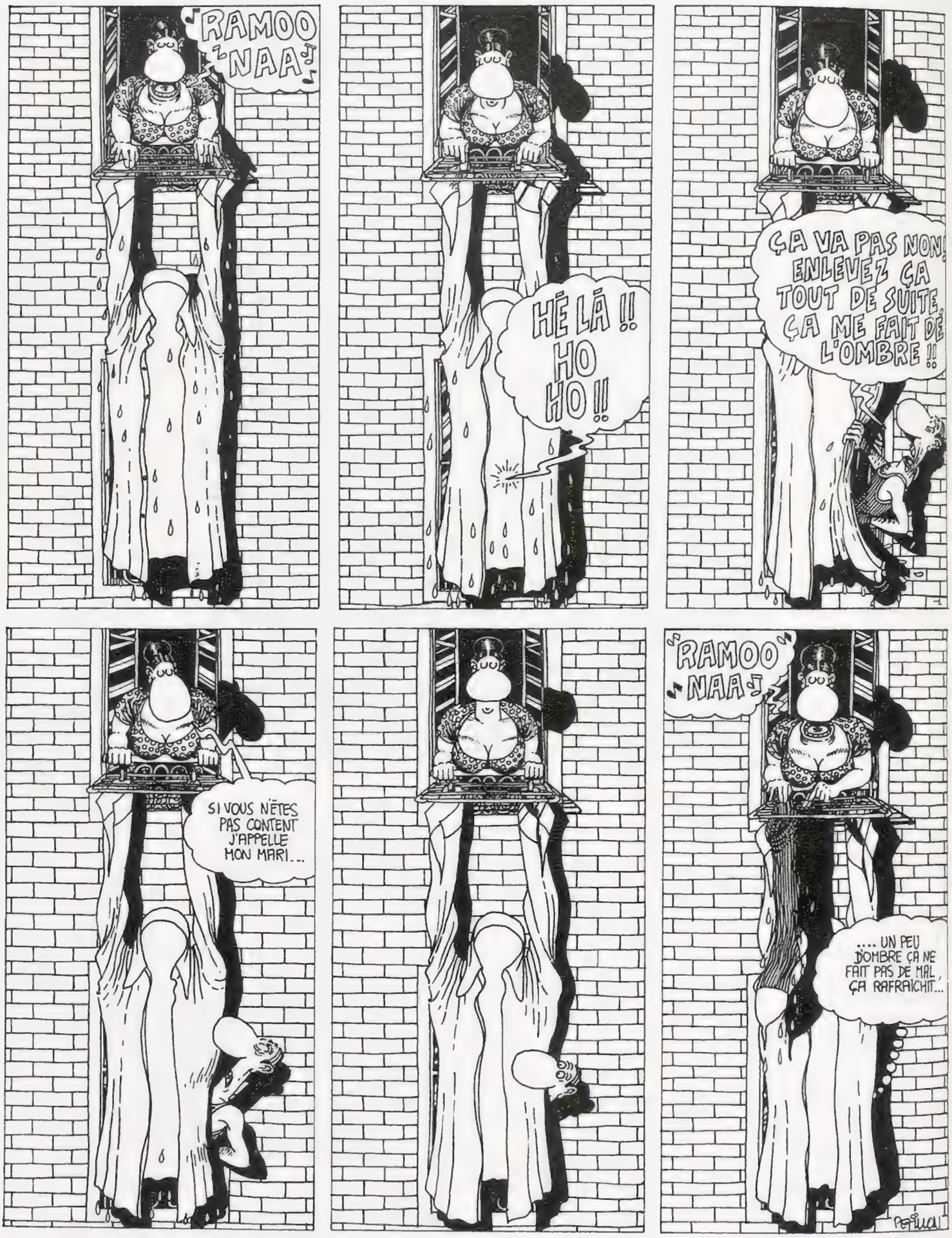
avertis, D : déconseillé et E : à proscrire ! (*rires*) Le curé filtrait les entrées. Il y avait une deuxième salle, qui s'appelait L'Armor, qui faisait partie d'un autre circuit. J'ai notamment pu y voir les vieux films de Bogart. Pour les jeunes de quinze-seize ans, c'était une salle où ça flirtait sévère ! La troisième salle était dans le collège, c'était le cinéma du jeudi, qui passait essentiellement des Chaplin et des Laurel et Hardy.

Du côté du dessin d'humour, par quoi avez-vous été marqué ?

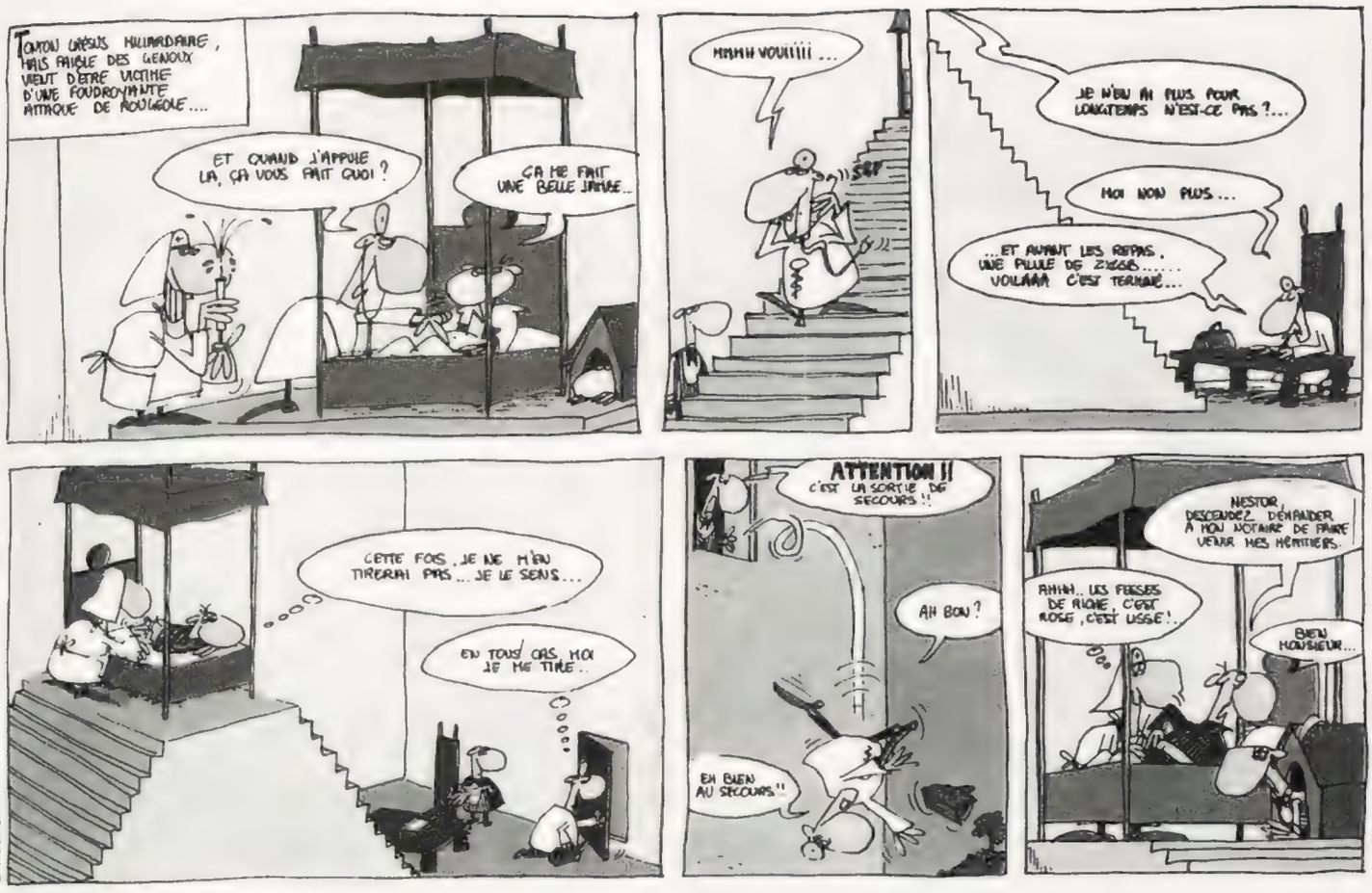
Il y avait des dessins dans *Le Pèlerin* et dans *La Vie catholique*. A l'époque, Fred publiait dans *Le Pèlerin* ; il y avait chez lui une petite pointe d'humour noir qui m'a plu immédiatement. De temps en temps, chez ma cousine, à Brest, je lisais *Paris Match*. C'est comme ça que j'ai découvert Bosc. A Brest toujours, je suis tombé sur un numéro d'*Hara-kiri* qui m'a secoué. Le reste, je l'ai découvert après mon arrivée à Paris.

Quand avez-vous quitté les parents pour monter à la capitale ?

J'ai quitté l'école très tôt, en seconde, parce que je ne foutais rien. J'étais en pension mais je passais mon temps à correspondre avec une fille dont j'étais très amoureux. Je n'avais droit qu'à une sortie par mois ! Revenu à la maison, j'ai commencé à dessiner, mais mon père m'a réquisitionné à la boulangerie et j'ai fait des gâteaux jusqu'à l'âge du service militaire. Par chance, à l'armée j'ai hérité d'une planque : j'étais chiffreur, dans un local isolé, donc j'ai pu continuer à dessiner tant que je voulais. Au retour du service, j'ai envoyé mes premiers



| gag en une planche resté inédit (vers 1973 ?) |



© Pétillon

| *Voir Naples et mourir*, dans *Pilote* n°664, 1972 (extrait) |

dessins à *Plexus*, qui les a publiés. C'est comme ça que je suis monté à Paris, où j'ai réussi à placer quelques dessins ça et là, dans *Planète*, *Week-end*, *Lecture pour tous*, *Penthouse*, *L'Enragé*....

Comment avez-vous vécu les événements de 68 ?
Comme un provincial qui débarque ! Je trouvais ça très marrant, il se passait des tas de choses, j'allais à des manifs... mais je n'étais pas du tout politisé. D'ailleurs je suis incapable de militer dans une organisation parce que, comme souvent les humoristes, je commence par voir ce qui ne va pas. C'est une tournure d'esprit qui nous sert professionnellement mais qui est dramatique dans la vie, parce qu'elle démobilise tout de suite.

Comment êtes-vous entré à Pilote *?*
J'ai fait une petite histoire de six pages, *Voir Naples et mourir*, que j'ai envoyée à *Pilote*. J'ai reçu une lettre de Goscinny me disant qu'il allait la passer. Dans la foulée, j'ai pu placer les strips du *Docteur Miracle* refusés par *Charlie*.

Mais près de deux ans s'écoulent avant que l'on lise un nouveau récit complet, qui sera la première apparition de Palmer...
Oui, parce que les histoires suivantes que, dans l'enthousiasme, j'avais envoyées, n'ont pas été retenues[1]. Je m'étais lâché, et mon humour était sans doute devenu trop absurde pour *Pilote*. Ce n'était plus Goscinny mais Guy Vidal qui me répondait, et il me disait que mes histoires avaient intéressé mais que j'allais trop loin dans le non-sens.

Voir Naples et mourir *paraît en 1972, c'est-à-dire que vos débuts dans la bande dessinée coïncident avec la création de l'*Echo des savanes *par Gotlib, Bretécher et Mandryka. Comment avez-vous vécu l'apparition de ce titre ?*
Ça a été un choc pour tout le monde ! J'avais déjà découvert la bande dessinée underground américaine, et brusquement on voyait quelque chose de ce tonneau-là sortir en France...

Comment subsistiez-vous à Paris pendant toute cette période où vous n'étiez pas publié sur une base régulière ?
Je m'étais marié en 1969. Ma femme travaillait, heureusement, ça nous a permis de tenir le coup, et moi-même je faisais des petits boulots de coursier ou autre. Je survivais aussi grâce à *Week-end*, où il y avait un type très

1 | L'une des ces histoires refusées est publiée ci-après pour la première fois. Lire pages 168-173.

sympa qui me prenait un ou deux dessins par semaine – et pourtant ils n'étaient pas très bons. A l'époque, je faisais la tournée des rédactions. Je me souviens être allé à un rendez-vous avec Jean-Pierre Dionnet, à l'époque où j'étais coursier ; j'avais mis dans les sacoches les planches de l'histoire *Le Naufrage du Tyrannic*, que Dionnet voulait publier dans *Snark*, un magazine qui n'a finalement pas vu le jour.

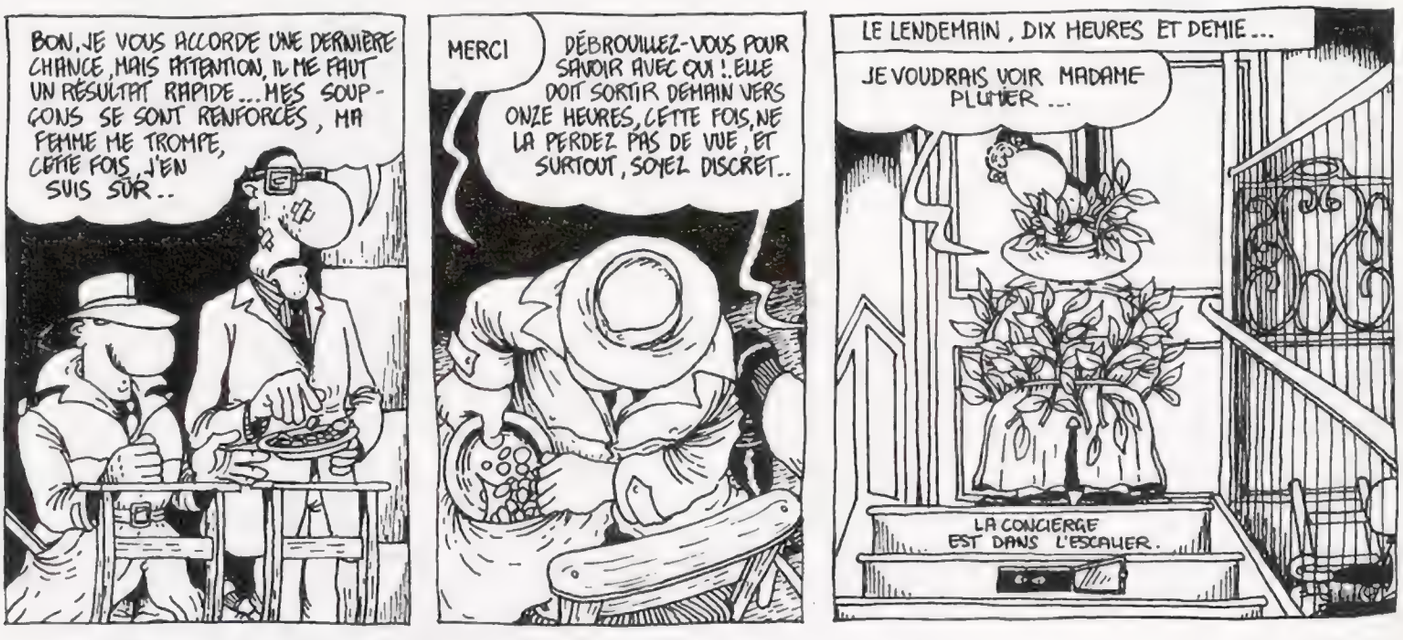
A quel moment le goût de la bande dessinée a-t-il supplanté celui pour le dessin d'humour ?
La première histoire que j'avais faite a été une découverte extraordinaire. Je me suis rendu compte que j'étais capable d'en faire et que j'adorais ça. J'ai senti qu'un mécanisme s'enclenchait.

Est-ce que vous écriviez des textes, parallèlement à votre production de dessinateur ?
Non, je n'ai jamais beaucoup écrit, en dehors de mes scénarios. J'ai besoin du dessin pour concrétiser mes idées, elles me viennent pendant que je crobarde : une tronche amène une réplique, etc.

Vos scénarios de l'époque étaient largement improvisés…
Oui. Je partais à l'aventure, sans trop savoir où j'allais, et j'y prenais un plaisir fabuleux : j'étais le premier surpris par ce qui venait. Chaque journée de travail était un nouveau défi, c'est très excitant et stimulant pour l'imagination. Même quand j'ai fait *La Dent creuse*, qui était mon premier récit ayant l'ampleur d'un album, je n'avais pas une seule page d'avance. D'ailleurs, ça se sent… (*rires*) Quant on est en panne, on a tendance à s'en sortir en introduisant de nouveaux personnages, en rajoutant une couche de délire… et on se retrouve à la tête d'un cheptel très difficile à contrôler ! C'est au moment des *Disparus d'Apostrophes* que je me suis mis à construire mes histoires. Je crois que c'est le *Baron noir* qui m'a obligé à mieux m'organiser, parce que j'avais des scénarios à fournir à Got.

Quelle est l'origine du personnage de Jack Palmer ?
La première histoire, refusée par *Pilote* et refaite pour *l'Echo des Savanes*, était *Quelques éclaircissements à propos de l'affaire de la rue Pfuit*. Il y avait deux détectives, un grand et un petit, et le petit était Palmer. Quand je l'ai inventé, je ne pensais pas le réutiliser. Mais je lui ai donné le premier rôle dans l'histoire suivante, *Filature*… Palmer, c'était un emploi, un costume, un personnage commode qui me permettait de réunir deux de mes passions : le polar et la parodie.

Vous étiez un gros lecteur de polars ?
Je le suis encore ! Pour parler du monde contemporain, le polar c'est épatant, parce qu'il y a toujours l'idée d'une révolte, d'un scandale. Un roman policier bien construit, avec des personnages intéressants, c'est pour moi un



| *Filature*, paru dans *Pilote* n°742 (1974) |

© Pétillon

régal absolu. J'ai commencé par lire les classiques, Chandler, Hammett et les autres, des paquets de "Série noire", Agatha Christie bien sûr… J'aime beaucoup Chase, je le trouve vachement fort. En fait, j'aime à peu près tous les styles, mais je suis moins fan du polar français, à part Manchette qui était formidable. Tout de même, le côté « dépressif existentiel » des auteurs français me plaît assez. Le héros de polar peut s'introduire partout, c'est un gros avantage, et puis le genre s'accommode très bien de l'humour.

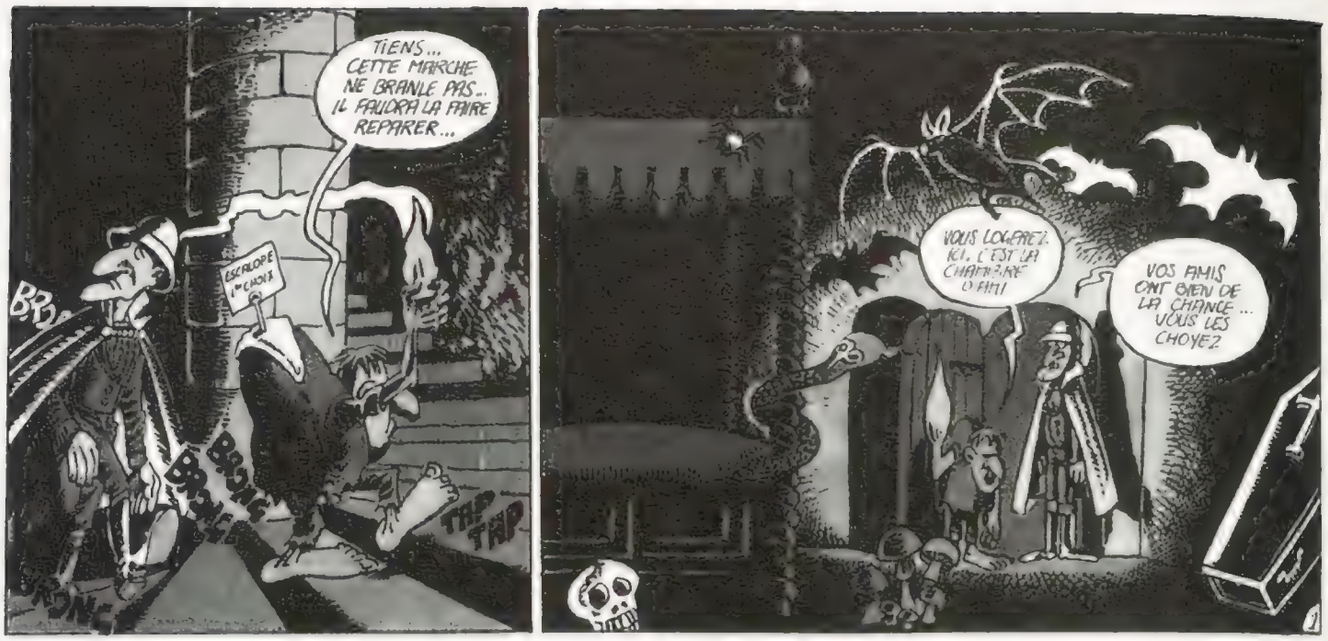
Justement, à la notable exception de Bienvenue aux terriens, *dessiné pour* Métal hurlant, *vous ne vous êtes jamais frotté à d'autres genres, alors que votre sens de la parodie aurait pu s'appliquer à n'importe quoi, au western par exemple…*
Non, le western, je n'y toucherai jamais, ça m'a toujours gonflé, et puis il faudrait dessiner des chevaux ! En fait, je n'ai jamais ressenti le besoin de créer un autre personnage que Palmer, parce qu'il est pile au carrefour de tout ce qui m'intéresse. Le détective qui enquête sur un milieu, c'est parfaitement adapté à ce que je veux faire. Le personnage en lui-même n'est pas envahissant, il ne relègue pas les autres au deuxième plan ; il a juste assez de présence pour ne pas être ectoplasmique et, étant extrêmement naïf, ne connaissant rien à rien, il est en questionnement perpétuel…
Quant j'ai tâté de la science-fiction, c'était pour répondre à la demande expresse de Dionnet pour *Métal hurlant*. Avec Tardi, on a longtemps rêvé de faire un peplum parodique ensemble…

Palmer est l'antithèse du détective classique : il ne sait pas conduire, un verre de whisky suffit à le saouler, une cigarette le rend malade…
Ça, c'est ce qui reste de la période parodique des débuts. Il est devenu un tout petit moins inefficace qu'il ne l'a été, mais ce qu'il finit par découvrir se fait malgré lui, par accident...

Ce n'est pas un héros dans lequel l'auteur peut projeter beaucoup de lui-même…
Quoique… (*rires*) Quand je montre Palmer en difficulté face à un ordinateur, c'est une situation que j'ai vécue ! Et puis souvent on sent qu'il est présent sans l'être vraiment, il n'est pas « raccord » avec ce qui se passe autour de lui, et ça, malheureusement, c'est assez moi…

Au départ, vous avez cherché à mettre en place, autour de Palmer, des seconds rôles récurrents : Sam son informa-

| Album paru en 1982 |



| Décor pour récit d'épouvante dans *Mister Palmer et Docteur Supermarketstein* |

teur, Supermarketstein dans le rôle du méchant, Madame Franconi la voisine…

Oui, j'ai tenté de créer un univers stable, que l'on aurait retrouvé d'épisode en épisode. J'adorais tellement, dans *Tintin*, les retrouvailles avec les personnages déjà connus… Et puis je me suis rendu compte que ce n'était pas pour moi, il valait mieux que je laisse Palmer seul et qu'à chaque fois je reparte de zéro…

A travers Supermarketstein, le polar se voyait soudain coupé de récit d'épouvante, avec château lugubre, bossu, etc…

Oui, je croisais les genres. Je ne me suis pas gêné (*rires*)…

Dans les premiers épisodes, la parodie passe principalement par l'absurde des situations et par une sorte de frénésie de l'accumulation…

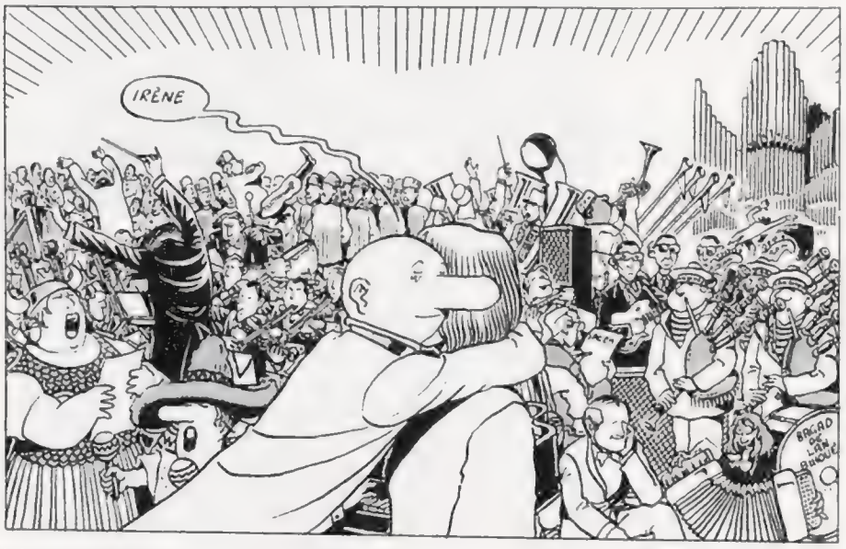
J'ai du goût pour cela, mais c'était aussi le résultat de ma façon de travailler, dans l'improvisation. Quand je calais sur l'histoire, je rajoutais des petits gags dans les coins, et quelquefois l'un de ces gags me relançait… Je passais beaucoup plus de temps sur une case, en ce temps-là, je m'y installais le temps de trouver ce que j'allais raconter ensuite. Aujourd'hui je me pose plus la question de la clarté, de l'efficacité…

On ne peut qu'être frappé par le nombre ahurissant de personnages que vous vous ingéniiez à loger dans chaque image, comme pour vous compliquer la tâche à loisir…

Ah non, l'accumulation de personnages n'est pas un problème pour moi ! J'ai beaucoup plus de mal à dessiner un personnage tout seul dans sa case… L'accumulation est une sorte de fuite mais elle me rassure.

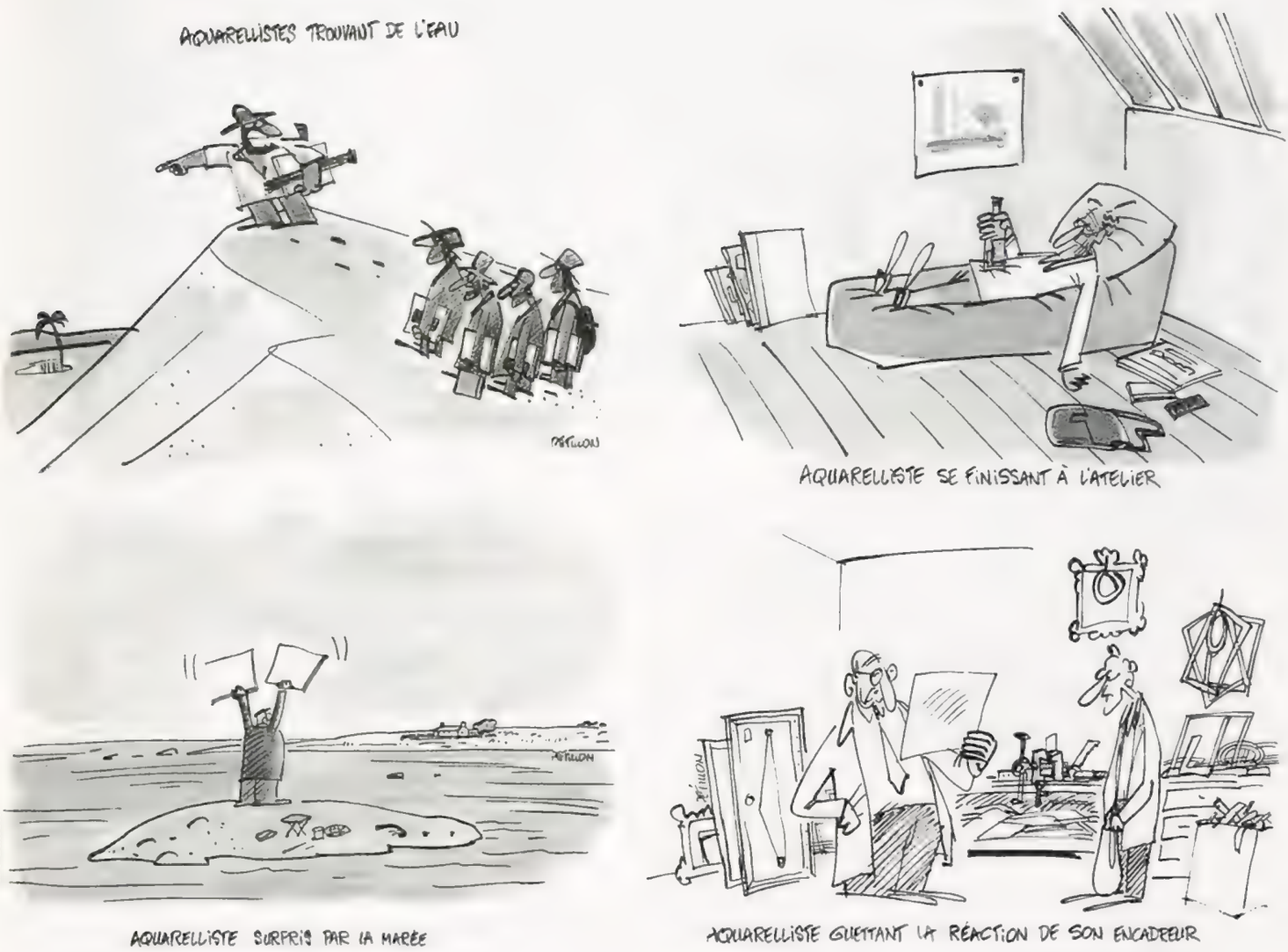
Vous avez changé de nombreuses fois de manière de dessiner, jusqu'à vous rendre presque méconnaissable à quelques années de distances. Comment expliquez-vous cette instabilité graphique ?

Oui, c'est un peu mon problème. Quand je veux faire évoluer mon style, j'en change radicalement et dès lors je ne peux plus dessiner comme auparavant ! A plusieurs reprises j'ai pourtant eu le sentiment d'avoir trouvé mon style mais, pour une raison que je ne peux pas vraiment expliquer, il arrive toujours un moment où j'en change. Au fond, je crois que c'est l'esprit d'une histoire qui décide du dessin… Par exemple, mon dessin dans l'*Enquête corse* est plus schématique, plus sommaire que dans l'*Affaire du voile*, et



©SEFAM

| Accumulation de personnages dans une case de *La Dent creuse* (1978) |



| Dessins inspirés à Pétillon par les « stages aquarelle » qu'il partage régulièrement avec quelques amis dessinateurs |

ça se justifie par le fait que les personnages du *Voile* existent davantage, le récit étant plus psychologique. Plus je creuse mes personnages, plus je deviens réaliste…

Un autre paramètre déterminant est le choix de l'instrument utilisé pour l'encrage…

Ah oui ! J'ai commencé à la plume, je suis passé au Rotring et enfin j'ai découvert le pinceau. Le pinceau, pour moi, c'est épatant, parce que je suis d'un tempérament très nerveux. Quand je m'efforce à la lenteur et à l'application, en repassant à la plume un crayonné poussé, je perds tout le « jus » du dessin… Tandis qu'avec le pinceau, il n'y a pas de déperdition d'énergie.

L'influence de Mad *a été très perceptible à un certain moment, mais elle a été assez tardive…*

Oui, j'avais déjà fait plusieurs histoires pour *Pilote* quand j'ai découvert Kurtzman et Elder dans les pages de *Charlie*. C'est d'abord Elder qui m'a influencé, parce que pour un dessinateur sans formation ni culture graphique, il est plus évident. Il m'a fallu plus de temps pour apprécier le dessin de Kurtzman, son brio, son élégance et sa vivacité. Quand je revois ces vieilles planches aujourd'hui, je suis saisi, parce que je ne m'étais pas rendu compte que j'étais à ce point sous leur influence. Ce qui est amusant, c'est que j'ignorais quand j'ai découvert les premières histoires de *Mad* qu'il s'agissait de parodies ! Elle parodiaient notamment des feuilletons télé américains dont j'ignorais tout. Je pensais que ces histoires folles étaient sorties tout droit de leurs cerveaux délirants. En fait, quand j'ai commencé à comprendre les principes parodiques sur lesquels elles fonctionnaient, ça m'en a éloigné parce que je sentais trop les mécanismes et le danger de tomber dans un système. *Mad* aura été pour moi une parenthèse formidable !

| Un dessin où Pétillon (ci-dessus) est clairement inspiré par Kurtzman (à gauche) |

Votre premier album ne porte en couverture que votre nom : Pétillon, *et dans cette même collection éphémère sont aussi parus un* Masse *et un* Mandryka *– deux autres princes de l'absurde. Vous vous sentiez proches d'eux ?*

Ah oui ! Mandryka a un sens de la bande dessinée extraordinaire, une science du découpage, et un imaginaire très personnel. Il m'a donné des conseils extrêmement précieux, notamment sur le plan de la narration. Quant à Masse, il était tout simplement bluffant !

Dans Charlie, *il y avait aussi un dessinateur italien adepte de l'absurde, c'est Jacovitti…*

Je trouvais ça très bien dessiné mais pas très drôle. Je le regardais avec plaisir, tout en m'en sentant assez éloigné.

Puisqu'on est sur le chapitre des influences, dans une histoire courte dessinée pour (A Suivre) *précisément sur ce thème[2], on pouvait s'étonner de trouver Nabokov…*

J'ai évidemment été marqué par l'école du *nonsense* anglo-saxon. J'ai découvert pas mal de grands humoristes dans la collection "Humour secret" qu'avait lancée Sternberg : Benchley, Saki, Thurber… Nabokov n'est pas estampillé humoriste mais il a écrit des pages très drôles. Dans *Ada*, par exemple, il y a des passages complètement déjantés. On trouve des choses très drôles chez beaucoup d'auteurs « sérieux » : Kafka, Joyce, Proust…

Pour en revenir aux premiers Palmer, l'un des traits les plus inattendus est l'irruption du personnel politique de l'époque : Giscard, Poniatovski, Fourcade et les autres… C'est déjà du Canard enchaîné *avant la lettre !*

Ah oui ! c'est là que ça commence… D'ailleurs je m'étais aussi moqué du *Canard* dans une histoire courte, *Palmer s'en mêle*, et quand j'y suis entré bien plus tard, Claude Angeli m'a dit : « Je n'ai pas oublié, Pétillon ! » (*rires*) Je traitais de la politique, mais de façon irresponsable. Un de mes scénarios[3] avait pour sujet, ou prétexte, l'affaire de Broglie, et j'y disais n'importe quoi, sur la foi d'une rumeur dans la presse qui n'était nullement vérifiée. Je ne ferais plus ça aujourd'hui.

Faire de Giscard, président en exercice, un exhibitionniste, tombant le pantalon en plein conseil des ministres : vous n'y alliez pas avec le dos de la cuiller !

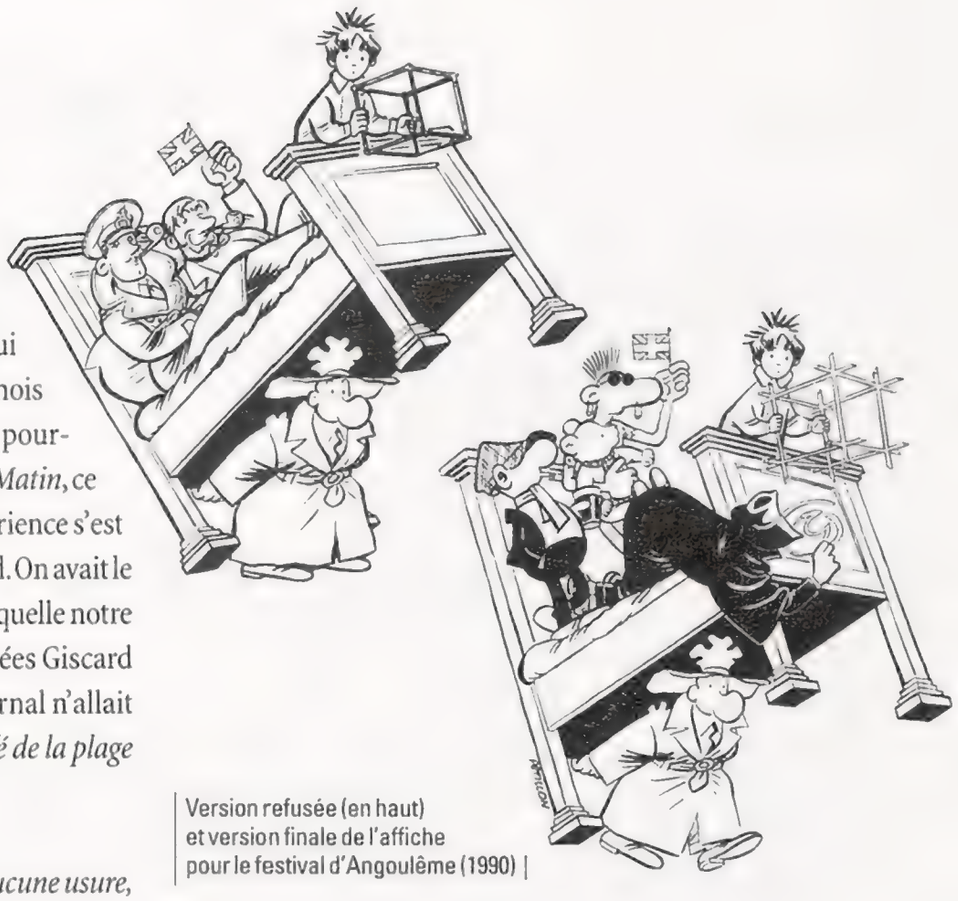
C'était grâtiné, en effet. Quand je revois ça, je suis effaré. J'avais vraiment pêté les plombs ! Mais ça n'avait suscité aucune réaction particulière…

Les années Giscard servent aussi de toile de fond au Baron noir, *le strip écrit pour Got et publié dans* Le Matin de Paris. *Votre collaboration avait commencé par des histoires courtes…*

Oui, Yves Got m'avait contacté quand j'étais arrivé à *Pilote*. Nous avons créé deux personnages qui s'appelaient Gomard et Kolabuc. Je n'avais pas été cherché les noms très loin : c'étaient ceux de deux garagistes de Lesneven (*rires*). On s'était mis d'accord sur le choix d'un univers animalier, qui intéressait Yves. *Pilote* a passé une histoire[4], mais ça n'a pas accroché. C'est en voyant comment Yves dessinait les oiseaux que j'ai eu

2| C'est un drôle de train, paru dans (*A Suivre*) n° 1, février 1978 ; repris dans *Les Carottes sont cuites*, Les Humanoïdes associés, 1980.

3| *Pas de répit pour Palmer*. Tout comme *Palmer s'en mêle*, cette histoire figure dans l'album *Mister Palmer et Docteur Supermarketstein*, éd. du Fromage, 1977 ; rééd. couleur Albin Michel, 1981.



Version refusée (en haut) et version finale de l'affiche pour le festival d'Angoulême (1990)

l'idée d'introduire un rapace. On a débuté *Le Baron noir* fin 1976 sous la forme de planches entières dans l'*Echo des savanes*, qui était alors dirigé par Mandryka. Quelques mois après, Claude Perdriel nous sollicitait pour poursuivre la série sous forme de strips dans *Le Matin*, ce qui nous a fait plaisir et peur à la fois. L'expérience s'est arrêtée en 1981, avec l'élection de Mitterrand. On avait le sentiment qu'une ère nouvelle s'ouvrait, à laquelle notre strip sur le double langage typique des années Giscard ne correspondrait plus. D'autre part, le journal n'allait pas très bien, et les strips (le nôtre et *Le Café de la plage* de Régis Franc) lui coûtaient cher…

Les lecteurs que nous étions ne ressentaient aucune usure, aucune baisse d'inspiration…

On avait le souci de se renouveler. On faisait régulièrement entrer des personnages nouveaux, on s'est intéressés aux punks et à d'autres phénomènes de société… Il est certain que les années Mitterrand nous auraient donné matière à traiter…

Les deux strips du Matin *ont vraiment marqué les esprits. On se demande pourquoi ça n'a pas donné des idées à d'autres patrons de presse…*

Ah oui, Perdriel avait eu du flair. Je regrette que l'expérience n'ait pas eu de suite. Elle aurait pu déboucher sur une nouvelle école française du strip. Malheureusement il y a une grande méconnaissance du dessin chez beaucoup de patrons de journaux. Si j'étais en charge d'un journal, je sais bien, moi, à qui je ferais appel. Il y a en France le potentiel pour réaliser une page quotidienne de strips de premier ordre. En ce moment, il y a dans *Libé* un strip sur la Coupe du monde de football par Bouzard, je trouve ça formidable.

Pour revenir à Palmer, comment se fait-il qu'il ait erré d'un magazine à l'autre, de Pilote *à* l'Echo des Savanes *en passant par* Fluide glacial *et* BD, *pour revenir à* Pilote *puis, à nouveau, à* l'Echo*…? C'est un destin plutôt cahotique pour une série…*

J'ai répondu aux sollicitations, je me suis laissé balloter par les circonstances. En changeant de journal, j'aurais pu changer de personnage, mais je trimballais Palmer avec moi parce que c'était plus commode… J'étais allé à *L'Echo* parce que j'avais l'impression qu'on s'y amusait plus qu'à *Pilote* et je l'ai quitté parce que je ne m'y amusais plus.

En plus des changements de support, il faut noter les changements de format. Palmer est d'abord un héros d'histoires courtes, puis d'histoires longues, et à un moment donné il devient (successivement pour Pilote, VSD *et* l'Echo*) le protagoniste de gags en une page…*

Oui, il fonctionne dans toutes les distances. Je pourrais même faire du strip avec lui. Si j'étais plus jeune, si j'en avais l'énergie, j'adorerais ça… Les premiers gags en une page, je les ai faits pour *Pilote* parce que Dargaud trouvait que je prenais trop de temps entre deux histoires et qu'il fallait maintenir la présence du person-

4| En juillet 1974.

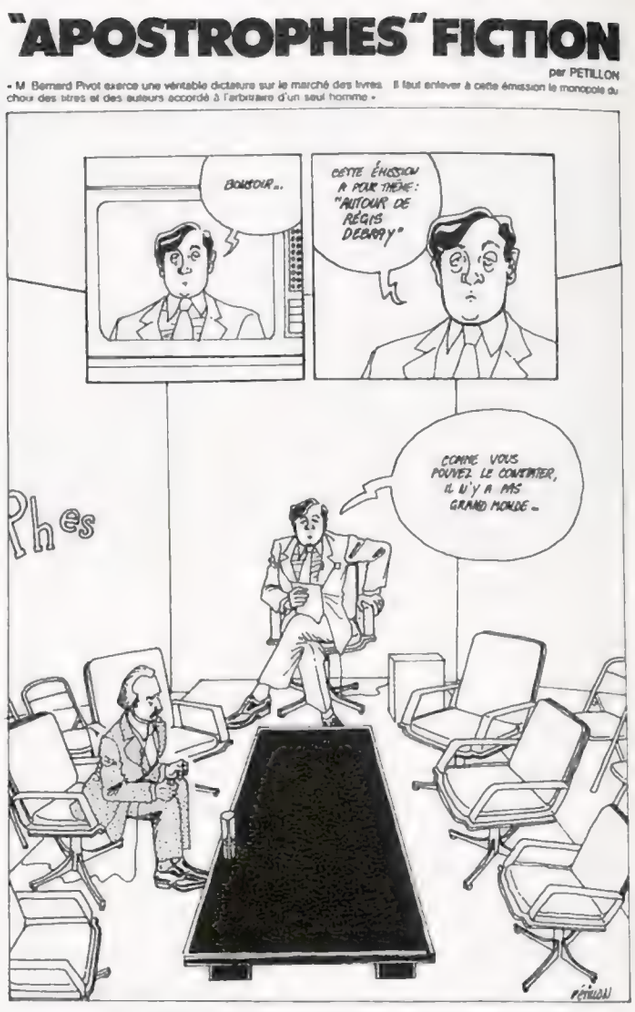
Giscard exhibitionniste (*Les Carottes sont cuites*, Les Humanoïdes associés, 1980)

nage dans le journal. *VSD* m'a contacté au vu de ces pages et j'ai commencé à en faire régulièrement pour eux. Ça a duré quatre ou cinq ans – à partir, je crois, de 1989 – mais, au bout d'un moment, j'ai cessé d'y introduire systématiquement Palmer.

Il jouait pourtant bien le rôle du candide…
Oui, mais ça ne fonctionnait pas toujours. Palmer désamorce les situations, il les met à distance, et j'avais envie de m'impliquer davantage.

Dès avant Les Disparus d'Apostrophes, *plusieurs histoires comportent des allusions à Paul Claudel*[5]. *D'où venait cette fixation ?*
Je n'ai jamais lu Claudel, je n'ai même pas essayé, il y a juste cette histoire de brusque conversion derrière un pilier de Notre-Dame, qui m'a toujours fasciné par sa cocasserie… J'étais titillé par cette anecdote et elle a mis en branle mon mauvais esprit. C'est elle qui est à la base du scénario des *Disparus*…

Cet album a connu un énorme succès. Il faut peut-être rappeler à la suite de quelles circonstances incroyables…
Ce fut une aventure étonnante, parce que le réel a semblé rattraper la fiction. Le scénario raconte l'enlèvement d'un groupe d'écrivains par Supermarketstein, à la sortie d'une émission de Pivot. Je précise que j'étais un spectateur assidu d'*Apostrophes*, dont je ne manquais pas un numéro. L'histoire avait commencé à être prépubliée dans *Pilote* ; à la fin de la même semaine, Jean-Edern Hallier participe à *Apostrophes* et se fait soi-disant enlever juste après. On découvrira par la suite qu'il a lui-même simulé son enlèvement (vraisemblablement inspiré par la bande dessinée…). Dès que les médias font le rapprochement, je suis convoqué au Quai des orfèvres. Les flics ont été sympas, parce qu'ils ne prenaient pas l'affaire au sérieux. C'était bien avant qu'on ne parle des écoutes du Président et qu'Hallier ne devienne un ennemi désigné de l'Elysée. Mais ils pensaient qu'Hallier et moi nous aurions pu être de mèche, pour nous faire de la pub mutuellement. Pivot, quant à lui, n'est entré en contact avec moi qu'à la sortie



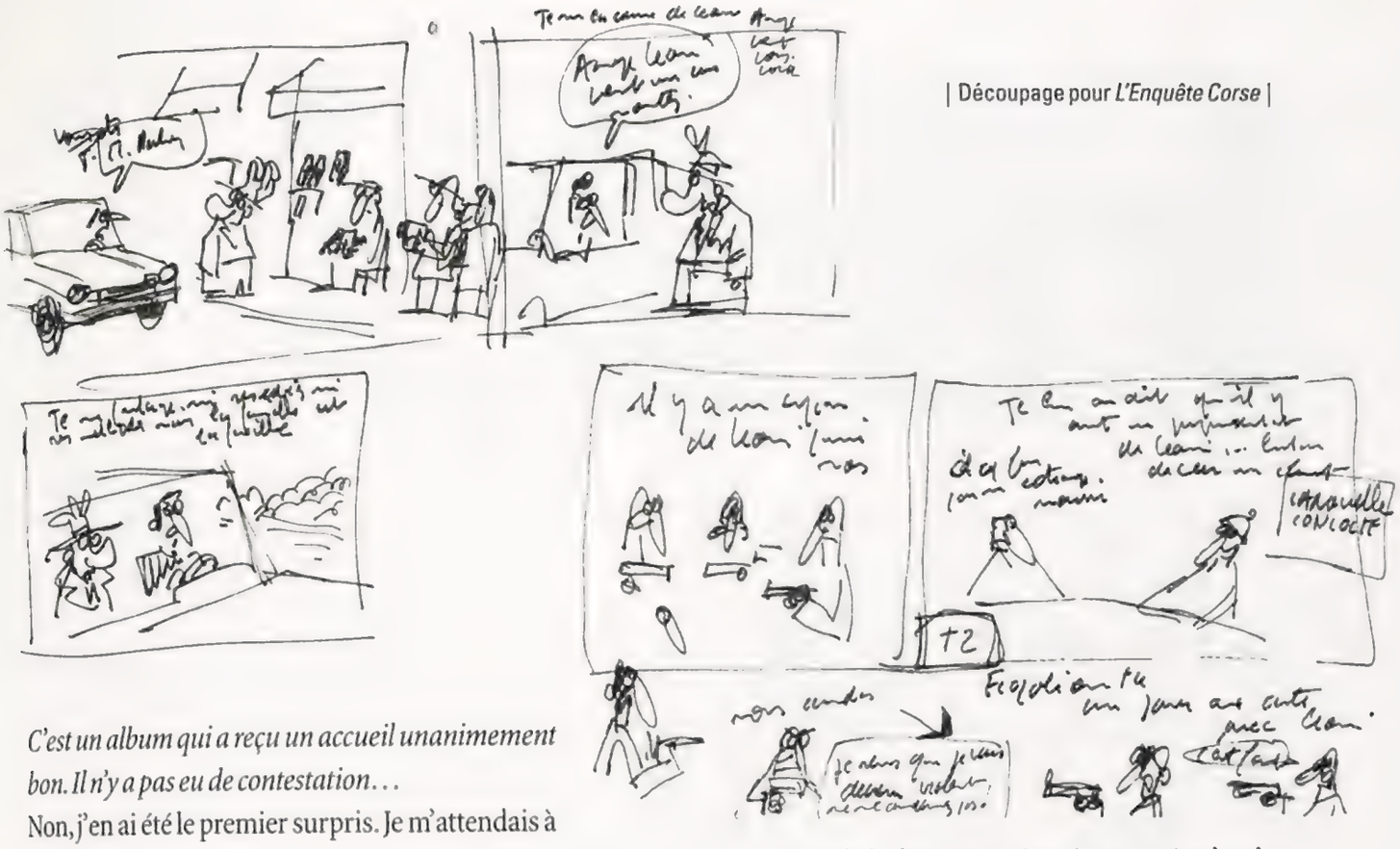
| Apostrophes et Régis Debray épinglés dans un gag en une planche |

de l'album, pour m'inviter. Dans un premier temps il avait trouvé gonflé que je me serve d'*Apostrophes* mais l'histoire l'a fait marrer. En tout cas, toutes ces circonstances ont propulsé l'album vers des niveaux de vente auxquels je n'étais pas habitué, et que je n'allais retrouver ensuite qu'avec *L'Enquête corse*…

Comment choisissez-vous les milieux dans lesquels enquête Palmer ? Les écrivains, les top-models, la BD, le rock, le cinéma, la grande bourgeoisie, les Corses, les milieux islamiques… Qu'est-ce qui vous inspire dans ces mondes-là ?
Je suis avant tout un dévoreur d'actualités. Quand un sujet m'intéresse, je me mets à lire tout ce que je trouve sur la question, et ensuite une idée de récit germe et chemine… Pour *L'Enquête corse*, c'est à cause de ma collaboration avec le *Canard enchaîné*, parce que quand j'y suis arrivé la Corse était constamment à la une de l'actualité et que j'ai donc été amené à multiplier les dessins sur le sujet et à me documenter…

Vous aviez une connaissance personnelle de la Corse ?
J'y avais passé un été mais je n'y suis pas retourné pour préparer l'album.

5| Voir en particulier *La Conversion de Paul Claudel*, dans *Pilote* hors série n° 82 bis, mars 1981.



| Découpage pour *L'Enquête Corse* |

C'est un album qui a reçu un accueil unanimement bon. Il n'y a pas eu de contestation…

Non, j'en ai été le premier surpris. Je m'attendais à ce que ça tousse un peu dans certains milieux, mais même les nationalistes ont décidé de trouver ça drôle, ou ont fait semblant en saisissant l'occasion de faire une opération de relations publiques, pour montrer leur ouverture d'esprit… J'avais une certaine appréhension en me rendant à Bastia, au festival de bandes dessinées, mais j'ai été formidablement accueilli et j'ai fait une ample moisson d'anecdotes encore plus incroyables que ce que j'avais pu imaginer, de quoi réaliser un tome 2 !

Ce que l'album met en avant, c'est la culture du secret mais plus encore celle de la violence…

C'était une situation de violence, qui s'est un peu calmée depuis. Dans les années qui ont précédé la réalisation de l'album, les attentats et mitraillages n'arrêtaient pas ! Mais dans l'album, c'est une violence de dessin animé : les gens s'en tirent toujours sans une égratignure, même quand ils se retrouvent dans un arbre avec les vêtements cramés… C'est ça qui est extraordinaire avec la bande dessinée ! On peut jouer la carte du réalisme et à tout moment s'enfuir vers le burlesque, le *cartoon*. Et ça marche !

Les gendarmes totalement résignés et accablés sont des personnages particulièrement savoureux…

C'est à peine exagéré. J'ai lu des témoignages ahurissants. Les forces de l'ordre ne peuvent rien faire, et reçoivent de Paris des consignes contradictoires, au gré des fluctuations que connaît la politique intérieure… On leur recommande la fermeté, quinze jours après c'est le dialogue qui est prôné, leur autorité est véritablement sapée…

Est-ce que vous prenez des avis auprès de certaines personnes avant de publier un album comme celui-là ou comme L'Affaire du voile *?*

Non, je ne fais jamais relire mes scénarios, j'ai trop peur d'être influencé.

*Est-ce à cause du précédent d'*Astérix en Corse *que vous avez laissé de côté Tino Rossi, les fromages forts et autres clichés ?*

Oui, je ne voulais pas revenir là-dessus. Non pas que je me refuse les clichés, mais Goscinny était passé par là. Ce qui est clair, c'est qu'il y a une certaine ressemblance

| *L'Enquête Corse* - © SEFAM |

| Page de scénario pour *L'Affaire du voile* |

entre les légionnaires romains et mes gendarmes français dont nous parlions… C'est le même phénomène de résistance à ce qui est perçu par certains comme des envahisseurs.

Comment s'est passé le passage de l'album au cinéma ?
Le plus simplement du monde. Ils ont acheté les droits, et je ne m'en suis plus occupé. Je me demandais comment ils allaient pouvoir adapter l'album, qui est construit sur des séquences de quatre pages. Je ne me voyais pas travailler moi-même à une adaptation qui aurait défait cette construction. Ça s'est fait complètement en dehors de moi. Je pense, personnellement, qu'il n'y a pas beaucoup de rapport entre le langage de la bande dessinée et celui du cinéma… D'ailleurs, les séquences du film qui sont restées les plus proches de l'album ne sont pas les meilleures (je songe, notamment, à la scène chez les continentaux, reprise telle quelle)… Enfin, dans l'ensemble, j'assume le résultat, je ne suis pas sorti du cinéma en me cachant… Il est clair que le personnage de Palmer ne peut être transposé tel quel, c'est typiquement un héros de papier. Dans la BD, sa silhouette et son costume improbables ne font pas problème… Le dessin crédibilise n'importe quoi, il s'impose comme une évidence, c'est quelque chose de miraculeux…

Pourquoi a-t-on attendu cinq ans entre L'Enquête corse *et* L'Affaire du voile *?*
Je n'avais pas de sujet. Je me suis lancé sur plusieurs pistes : le financement des partis, les paradis fiscaux, tout ça, mais sans résultat. J'ai songé à une histoire sur les gays, mais ça ne fonctionnait pas non plus. Le voile, j'y ai travaillé pendant plus de deux ans. C'est un sujet difficile : beaucoup de documentation, plusieurs versions du scénario, beaucoup de doutes. Le prochain Palmer devrait voir le jour plus vite, j'ai le sujet : ça se passera dans le monde du vin.

Comment avez-vous préparé L'Affaire du voile *?*
Comme toujours, par des lectures. Je me suis aussi beaucoup servi d'internet, en allant sur les sites musulmans. Je n'ai interviewé personne, mais j'ai beaucoup traîné du côté de Belleville et j'ai observé. C'est un quartier que je connais bien, je me suis attaché à en restituer l'ambiance, la saveur…

L'album peut faire penser à Lubitsch, à la manière légère et élégante qu'il avait d'aborder des thèmes graves…
Effectivement, c'est LE metteur en scène que je préfère… *To be or not to be*, surtout, est un film formidable, un chef-d'œuvre absolu. La question, quand on traite de sujets délicats, c'est de sentir quand on peut y aller à fond dans la caricature et quand on doit être plus mesuré. La position des fondamentalistes par rapport aux femmes est tellement ridicule que je n'ai pas hésité à mettre le paquet. Les images les plus dures que j'ai jamais dessinées, ce sont celles sur l'école coranique. Pour ce qui concerne la foi elle-même, je pense que chacun est libre de croire à ce qu'il veut s'il ne nuit pas aux autres.

L'album a-t-il suscité des réactions dans les milieux concernés ?
Assez peu, à ma connaissance. Dalil Bubaker a trouvé ça très bien. Il y a un imam de la mosquée de Genève qui a

| Un strip du *Canard enchaîné* figurant Chirac |

jugé insultante la discussion sur le Coran entre les professeurs de l'école.

Comment avez-vous vécu la polémique sur les caricatures de Mahomet ?
J'étais très ennuyé que cela se produise au moment de la sortie de l'album. Pour moi, quelle que soit la qualité, médiocre et assez sotte, des dessins mis en cause, je défends évidemment la liberté de les faire et de les publier. J'ai fait un strip sur le sujet dans *Le Canard*. On fait observer à un imam qu'il mélange le politique et le religieux, et il répond : « Pas du tout. Sur le plan religieux, je trouve ça navrant, mais sur le plan politique je suis ravi. »

Qu'est-ce qui vous a amené au Canard *?*
La rédaction avait remarqué mes pages dans *VSD*. *Le Canard* nous a recrutés, Cabu d'abord, Lefred-Thouron et moi ensuite, pour changer et rajeunir un peu l'image du journal. Par rapport aux piliers – Kerleroux, Cardon, etc. –, il y a un élément qui fait toute la différence, c'est que nous sommes passés par la bande dessinée. Je ne dis pas que les uns valent mieux que les autres, mais c'est un autre fonctionnement, un autre rapport au dessin. D'un homme politique, que nous le voulions ou non, nous faisons un personnage de BD !

On a parlé de strips quotidiens tout à l'heure… Dans Le Canard, *en plus de vos dessins isolés vous utilisez la forme du strip…*
Au départ, la rédaction souhaitait que je fasse un strip. Faute d'idées et pour les faire patienter, j'ai proposé quelques dessins qu'ils ont passés et ils m'en ont demandé d'autres, mais ils n'avaient pas renoncé au strip pour autant. Je leur donne donc régulièrement des dessins de presse construits en strips. Mais, pour moi, ce n'est pas tout à fait du strip. Il faudrait une galerie de personnages. Je n'ai pas trouvé mais j'y pense toujours…

Vous êtes libre de proposer des dessins sur tous les sujets ? Il n'y a pas de concertation préalable ?
Non, les dessinateurs ne sont pas conviés aux réunions de rédaction. J'envoie ce que je veux, huit ou dix dessins, et ils passent ceux qu'ils préfèrent. Certains des « refusés » se retrouvent, ensuite, dans les recueils. Je traite bien sûr les sujets incontournables de la semaine, mais aussi des sujets mineurs qui m'inspirent ou qui m'amusent. L'horloge est un grand stimulant : c'est quand on approche du bouclage que les meilleures idées me viennent. J'aime la politique et les personnages politiques me passionnent. Le côté comédie humaine me plaît beaucoup. Il m'arrive de faire des dessins sur un trait de caractère sans que ça soit directement rattaché à un fait d'actualité. Il y a des exceptions : Le Pen, par exemple, je n'ai aucun plaisir à le mettre en scène ; je ne le dessine que quand je ne peux pas faire autrement.

Y a-t-il des modèles que vous avez plus de mal à « attraper » que d'autres ?
Oui, Martine Aubry. Je ne sais pas pourquoi, elle résiste… Je suis plus soucieux de ressemblance qu'au début. Mon Mitterrand était très schématique, mes dessins récents sont moins stylisés parce que, à force de la pratiquer, je commence à me sentir plus à l'aise dans la caricature. L'impact d'un dessin ne dépend pas de la ressemblance, mais si la ressemblance y est en plus, ça le renforce.

La pratique du dessin de presse vous amène-t-elle à fréquenter le monde politique ?
Non, quasiment pas. Je préfère l'éviter, je pourrais me prendre de sympathie pour certaines personnes que je suis amené à dessiner, et cela me briderait. Je sais qu'ils

| *Scandale à New York* (dessin de Rochette) - © SEFAM |

sont très amateurs de ce que nous faisons, nous les dessinateurs. Ils savent que nous rendons la politique vivante, même en la brocardant. Il y a eu une exposition de dessins à l'Assemblée nationale, et Debré nous a raconté que les parlementaires étaient venus les voir avant l'ouverture au public : ceux qui n'étaient pas représentés étaient dépités !

Quel est votre emploi du temps type ? Comment s'organise une semaine de Pétillon ?
Je survole les journaux dans la semaine, au petit déjeuner, le dimanche je les lis à fond, je fais mes dessins le lundi et je dois impérativement les livrer au plus tard le mardi à 13 heures (je les envoie par fax). Après cela je suis tellement vidé qu'il me faut une après-midi de repos. Le mercredi je me remets à la bande dessinée…

Est-ce que le dessin de presse a fait bouger des choses dans votre pratique de la bande dessinée ?
Je m'informe davantage, je suis plus sensible à l'actualité, à l'air du temps. Forcément, ça a des répercussions sur mes bandes dessinées. Quand j'écris pour Rochette, je me sens un peu comme en récréation, je suis plus dans la détente pure… Encore que *Scandale à New York* traite des scandales financiers…

La Bourse, les comptes truqués, les arnaques de l'art contemporain, le harcèlement sexuel… l'album est rempli de sujets d'actualité !
Oui, c'est vrai. Sans oublier les rapports franco-américains…

Entre la fin du Baron noir *et vos récentes collaborations avec Rochette, puis Cestac, il s'est écoulé pas mal d'années. Vous n'avez pas été sollicité par d'autres dessinateurs ?*
Pas tant que ça, en fait. Et moi-même je suis rarement à l'origine d'une collaboration.

Comment cela s'est-il passé avec Rochette ?
On parlait de nos projets. Il m'a dit : je voudrais bien emmener mes personnages Napoléon et Bonaparte en Angleterre, mais je me heurte à des problèmes narratifs. On en a parlé, je lui ai suggéré quelques idées et, de fil en aiguille, il m'a proposé de l'écrire. Comme nous n'étions pas très satisfaits des conditions que nous proposaient Casterman, nous avons décidé de le faire ailleurs, mais du coup il n'était plus question que les personnages soient Napoléon et Bonaparte. C'est ainsi que sont nés Louis le Vétilleux et Dico…

Qui semblent devenus les héros d'une série…?
En tout cas, il y aura un troisième album, qui les emmènera à Hollywood.

Ce sont deux personnages très figés, très monolithiques, dans un monde en perpétuelle effervescence…
Oui, ils sont partout à l'aise, ils n'ont aucun problème d'adaptation au monde, c'est le monde qui doit s'adapter à eux. Napoléon et Bonaparte étaient vraiment fous à enfermer, notre idée ça a été : on va les faire sortir, et que le monde se débrouille avec eux ! On s'amuse beaucoup avec eux, tant Rochette que moi. Il a un sens du burlesque formidable…

Et avec Florence Cestac, d'où est partie votre collaboration ?
Il y a pas mal d'années déjà que Florence me disait : écris-moi un truc. Mais je n'avais pas d'idée… Un jour que nous parlions de nos enfances respectives, nous nous sommes aperçus qu'il y avait pas mal de points

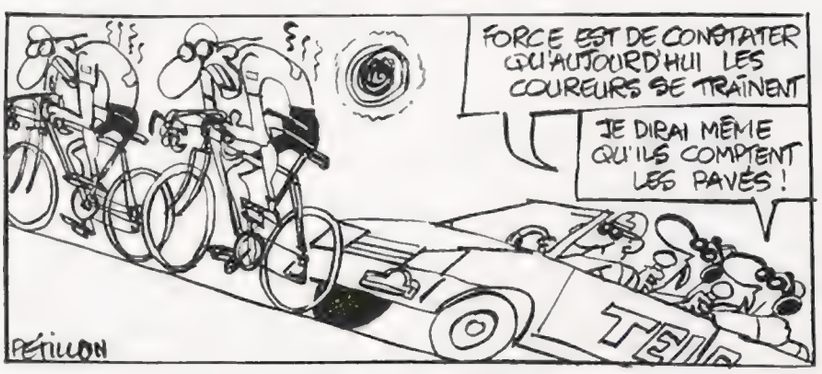
communs : éducation catho, etc. Au bout du compte, c'est donc mon histoire que j'ai racontée dans *Super Catho*, en modifiant certains aspects et certains personnages. Tout le fond de l'album est authentique. Mon père était vraiment parti dans ce délire religieux, et ma mère suivait. Ils ne sont plus là, ni l'un ni l'autre, et n'ont pas pu lire l'album. Mais c'est un livre qui a eu un certain impact dans le coin de Bretagne où j'ai été élevé. Mes copains de là-bas ont tous plus ou moins vécu dans ce genre d'ambiance… et on ne s'en remet pas facilement ! Ça m'a fait beaucoup de bien de le raconter, ça m'a un peu libéré. Cette histoire, je n'aurais pas pu la dessiner moi-même. Je n'aurais pas pu y mettre de distance avec les acteurs réels, ils auraient transparu. Florence a su trouver le ton qui convenait.

Pour terminer, quelle différence voyez-vous entre la grande époque de Pilote, *dont vous avez connu la fin, et l'actuelle génération "Poisson Pilote" ?*

Ils sont plus doués que nous ne l'étions à leur âge. C'est impressionnant ! J'aime énormément Sfar, Trondheim, Sattouf… Mais nous avons sans doute servi d'intermédiaires, nous qui étions partis de *Tintin* et de *Spirou*. Ils peuvent, à leur tour, aller plus loin, parce qu'ils sont plus mûrs et plus dans le réel que nous ne l'étions. Ils se sont débarrassés de la timidité que nous pouvions avoir vis-à-vis des grands sujets, ils n'ont aucun complexe.

En général, la bande dessinée est prise plus au sérieux aujourd'hui. Mais ma situation personnelle m'a souvent amené à constater que le dessin de presse jouit d'une plus grande considération. ■

Propos recueillis par Thierry Groensteen et Jean-Pierre Mercier le 13 juin 2006, transcrits par Thierry Groensteen et relus par Pétillon.



Dessins parus dans le magazine *Lire* sur le thème du vocabulaire

La Période Vert Véronèse, vous connaissez ?

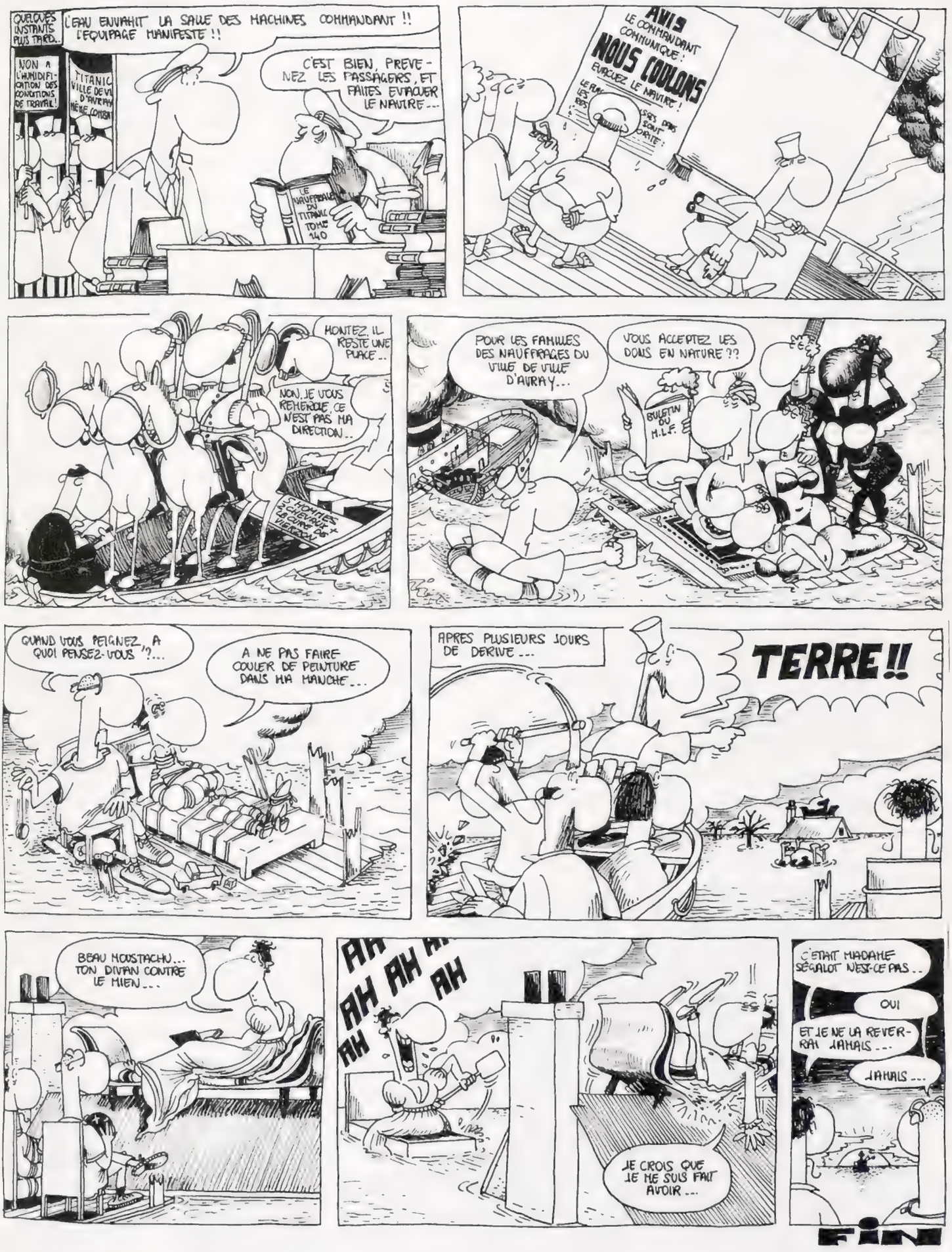
récit inédit, refusé par *Pilote*, publié ici avec l'aimable autorisation de Pétillon

J'AIME MIEUX ÇA !!..
VOICI LES CLES ET LES PAPIERS DU BATEAU, IL Y A 30.000 LITRES DANS LE RESERVOIR, UNE RECOMMANDATION, NE POUSSEZ PAS TROP LA PREMIERE, PAS PLUS DE HUIT NOEUDS
OK..
VOICI MES ORDRES ... D'ABORD, DOUBLE RATION DE FRITES POUR L'EQUIPAGE... ENSUITE, VOUS IREZ ME CHERCHER DAILY-MIRROR ET VOUS FEREZ CHANGER LE CAP EN DIRECTION DE CETTE COTE..
..QUELS SONT VOS PROJETS APRES LA PERTE DE VOTRE COMMANDEMENT?
D'ABORD, PASSER CHEZ LE COIFFEUR..
DASSAGER CLANDESTIN SANS RIDE !
VOUS AVEZ LU ÇA LIEUTENANT !!!
QUOI! NOUS SOMMES DETOURNES !?
LE PAQ VILLE D'AVRAY DETOURNE
IL FAUT PREVENIR LA POLICE!! OÙ EST LE RADIO ??...
VOUS ÊTES ASSIS DESSUS LIEUTENANT
C'EST QUE... JUSTEMENT, LA RADIO EST EN PANNE...
EH BIEN ENVOYEZ UN PNEUMATI - QUE...
ET LE COMMISAIRIAT LE PLUS PROCHE QUI EST A QUINZE MILLES ET DES POUSSIERES !!
CADEAU DE FINO
QUINZE MILLES ET DES POUSSIERES PLUS LOIN...
POLICE DU 17° PARALLELE
!ALEEERTE!
GLOIRE AU 17°
HONNEUR ET PARALLELISME
TOUT LE MONDE AU CAR !! LE VILLE DE VILLE D'AVRAY VIENT D'ÊTRE DETOURNE !!
ALLONS !! DEPECHONS !!
2

POLICE
VROUMM
ET L'ANNEE PROCHAINE, NOUS AURONS UN BATEAU..
BLUP
PENDANT CE TEMPS SUR LE VILLE DE VILLE D'ARRAY..
C'EST LA PREMIERE FOIS QUE JE RENCONTRE QUELQU'UN D'AUSSI CELEBRE QUE DALLY-MIRROR ....J'AI LE TRAC..
MAIS NON, VOUS VERREZ, IL EST TRES SIMPLE..
D'AILLEURS, LE VOICI...
LEON, VOUS M'EN DEROULEREZ CENT QUARANTE METRES..
DALLY-MIRROR ??
COMMENT M'AVEZ-VOUS RECONNU ??
OÙ EST LE TABLEAU ??
DANS LA VOITURE, CACHÉ DANS L'ARMOIRE A PHARMACIE, ENTRE LE MERCUROCHROME ET LA TEINTURE D'IODE..
DANS L'ARMOIRE A PHARMACIE !! EH EH ! TRES ASTUCIEUX !!
EXCUSEZ-MOI !!
YA PAS DE QUOI
LE TABLEAU DE DALLY-MIRROR !! VITE !!
TEINT IODE
CHROME
3

OUAAAH !!
C'EST LUI !!
EXCUSEZ-MOI, JE DOIS DONNER UNE CONFERENCE DE PRESSE A SEIZE HEURES...
JE NE VOULAIS PAS VENIR, ON M'A FORCÉ LA MAIN..
MESDAMES, MESSIEURS, J'ATTENDS VOS QUESTIONS...
NICOLAS RALOBY "L'ECHO DES SABLES D'OLONE"
SACHANT QU'UN ROBINET D'UN DEBIT DE 50 M3/HEURE SE DEVERSE DANS UNE BAIGNOIRE D'UNE CONTENANCE DE 25M3 333 ET QUE CETTE BAIGNOIRE SE VIDE AU RYTHME DE 0,17M3/MINUTE QUEL SERA LE TEMPS DE REMPLISSAGE?...
TRENTE CINQ MINUTES TREIZE SECONDES 6/10°
CORRIGÉS
JACQUES CHOULAVE "GLOIRE AU 17°"
MONSIEUR LE PRESIDENT, VOULEZ-VOUS SOUSCRIRE UN ABONNEMENT A NOTRE JOURNAL, GRATUIT A TOUT NOUVEL ABONNE...
.. AGENDA
DEHORS JACQUES CHOULAVE !!
HOUU
SORTEZ-LE!!
C'EST LA DERNIERE FOIS QUE JE METS LES PIEDS A L'ELYSEE..
BUANDE
C'EST LUI JACQUES CHOULAVE !! IL M'A ABANDONNEE AVEC DOUZE ENFANTS SUR LES BRAS !!
4

PLUS DE QUESTIONS, LA CONFERENCE EST TERMINEE, VEUILLEZ EVACUER LA SALLE...
CAROLE D'EMERI, "MAISONS DE WEEK-END ET JOURS FERIES"
VOUS NE TROUVEZ PAS QUE ÇA SENT LE GAZ ??
C'EST VOUS QUI AVEZ PEINT ÇA ???
PSYCHIATRE
VOUS ME VOYEZ, AVEC UN TABLEAU PAREIL DANS MA SALLE A MANGER !!
PRESSE A CONNERIES
I LOVE FREUD
OU'EST-CE QUI VOUS A LE PLUS MARQUE AU COURS DE VOTRE VIE INTRA-UTERINE ??
L'HUMIDITÉ...
FINALEMENT, AU-DESSUS DU BAHUT, UNE REPRODUCTION DE L'ANGELUS DE MILLET, ÇA FERA L'AFFAIRE...
ISSUE FATALE
DANGER
LE MALHEUREUX !!
ISSUE FATALE
DANGER
ENTREE TRIOMPHALE
AAAHH
MAIS ? QUE SE PASSE-T'IL ??
ATTENTION LE ROBINET !!
TOILETTES
TROP TARD !!
COMMANDANT !! LES TOILETTES SONT INONDEES !!
EH BIEN VOUS VOUS LAVEREZ UN AUTRE JOUR...
LE NAUFRAGE DU TITANIC
TOME I


QUELQUES INSTANTS PLUS TARD..
L'EAU ENVAHIT LA SALLE DES MACHINES COMMANDANT !!
L'EQUIPAGE MANIFESTE !!
NON A L'HUMIDIFICATION DES CONDITIONS DE TRAVAIL!
TITANIC VILLE DE VILLE D'AVRAY MEME COMBAT
C'EST BIEN, PREVENEZ LES PASSAGERS, ET FAITES EVACUER LE NAVIRE...
LE NAUFRAGE DU TITANIC TOME 140
AVIS LE COMMANDANT COMMUNIQUE : NOUS COULONS EVACUEZ LE NAVIRE !
LE FILM DES FEMMES
CES DAMES SONT DARTE :
HOMMES CHEVEUX LONGS CHEVEUX COURTS VIEILLARDS
MONTEZ, IL RESTE UNE PLACE..
NON, JE VOUS REMERCIE, CE N'EST PAS MA DIRECTION..
POUR LES FAMILLES DES NAUFRAGES DU VILLE DE VILLE D'AVRAY...
VOUS ACCEPTEZ LES DOUS EN NATURE ??
BULLETIN DU M.L.F.
QUAND VOUS PEIGNEZ, A QUOI PENSEZ-VOUS ?...
A NE PAS FAIRE COULER DE PEINTURE DANS MA MANCHE...
APRES PLUSIEURS JOURS DE DERIVE...
TERRE!!
BEAU MOUSTACHU... TON DIVAN CONTRE LE MIEN...
AH AH AH AH
JE CROIS QUE JE ME SUIS FAIT AVOIR...
C'ETAIT MADAME SEGALOT N'EST-CE PAS..
OUI
ET JE NE LA REVERRAI JAMAIS...
JAMAIS...
FIN

Pétillon le mutant

Thierry Groensteen

Mettez côte à côte un dessin de Pétillon exécuté au milieu des années 1970, un autre de 1980, un de 1985, un de 1990 et un de 2000, vous penserez avoir affaire à cinq dessinateurs différents. On ne connaît guère d'autre exemple d'un artiste qui, tout en restant par ailleurs d'une fidélité obstinée au même personnage, soit passé par autant de périodes graphiques fortement différenciées. Cette série de mutations ne laisse pas d'être passionnante, je vous propose d'en suivre ensemble le fil…

Pour ses premières apparitions dans Pilote (*Voir Naples et mourir*, puis quelques strips du *Docteur Miracle*), Pétillon a adopté un style qui ressemble d'assez près à celui de Johnny Hart, le dessinateur de *B.C.* et de *Wizard of Id* – à ceci près que le trait du Français est plus grêle que celui de l'Américain. Il est intéressant de noter que Claire Bretécher avait, à ses débuts, pris le même dessinateur pour modèle. Simple, dépouillé, efficace, le style Hart est on ne peut plus facile à s'approprier. Pétillon affuble ses personnages d'un nez énorme, d'un petit corps trapézoïdal, de mains dont le nombre de doigts oscille entre trois et cinq. Ses personnages sont souvent tassés dans le bas de la case.

La phrase qui signe l'entrée en bande dessinée de l'auteur (première réplique de *Voir Naples…*) vaut d'être citée : « *Tonton Crésus, milliardaire mais faible des genoux, vient d'être victime d'une foudroyante attaque de rougeole.* » Tout Pétillon est déjà là.

Les quelques histoires refusées par la rédaction de *Pilote* au cours des deux années suivantes usent, elles aussi, d'un dessin schématique, comme le lecteur de *Neuvième Art* peut en juger en se reportant à *La Période Vert Véronèse*, reproduite ici-même. Il y a du Mordillo, aussi, et un peu de Hubuc (autre collaborateur de *Pilote*), dans ces personnages à gros nez qui respectent tous le même schéma corporel et le même gabarit, ne s'individualisant que par le costume, la coiffure et quelques accessoires. Une tendance au remplissage des cases commence à se faire jour. D'ailleurs les originaux sont d'un format confortable, qui permet au dessinateur de soigner les détails.

Les premières histoires de Jack Palmer sont d'une tout autre facture. Il est dommage que le lecteur d'aujourd'hui ne puisse plus les découvrir dans leur chronologie initiale. Les deux albums inauguraux de la série *Palmer*, composés l'un et l'autre d'histoires courtes, les font se succéder dans le plus grand désordre. Certaines histoires ont été écartées (ainsi de la toute première, *Quelques éclaircissements à propos de l'affaire de la rue Pfuit*, qui, présente dans l'édition originale de *Mister Palmer et Docteur Supermarketstein*, est absente des rééditions), d'autres ont été redessinées et/ou mises en couleur, de sorte que l'on ne peut plus du tout juger de la maturation du style.

| Métamorphoses de Jack Palmer depuis 1974 |

| Nez caricaturaux et mains réalistes… |

A cette époque, Pétillon se cherche une écriture graphique qui convienne à son propos, le polar parodique. Tantôt il fait grand usage du noir, tantôt il l'élimine au profit du seul jeu des hachures. Ses images trahissent une tension non résolue entre la veine caricaturale (toujours les gros nez, mais qui se raréfient progressivement) et un certain souci de réalisme (par exemple dans les mains). Les formes sont plutôt rondes et molles, les petits traits de plume prolifèrent, mais ils échouent à hiérarchiser clairement les différents éléments qui composent l'image. Loin de son minimalisme initial, Pétillon a basculé dans une esthétique de la surcharge et de la saturation qui se réfère principalement à Bill Elder, pilier de *Mad* de 1952 à 1955, dont le mensuel *Charlie* fait découvrir le travail au public français. Toutefois, l'influence de son complice Harvey Kurtzman supplante la sienne dans certaines histoires (*Palmer prend la fuite*). (L'un et l'autre donnent leur nom à des plaques de rue qui apparaissent à la cinquième planche de *Palmer se déchaîne*.) C'est aussi l'époque où Pétillon apprend à varier les angles de vue, multipliant en particulier les plongées.

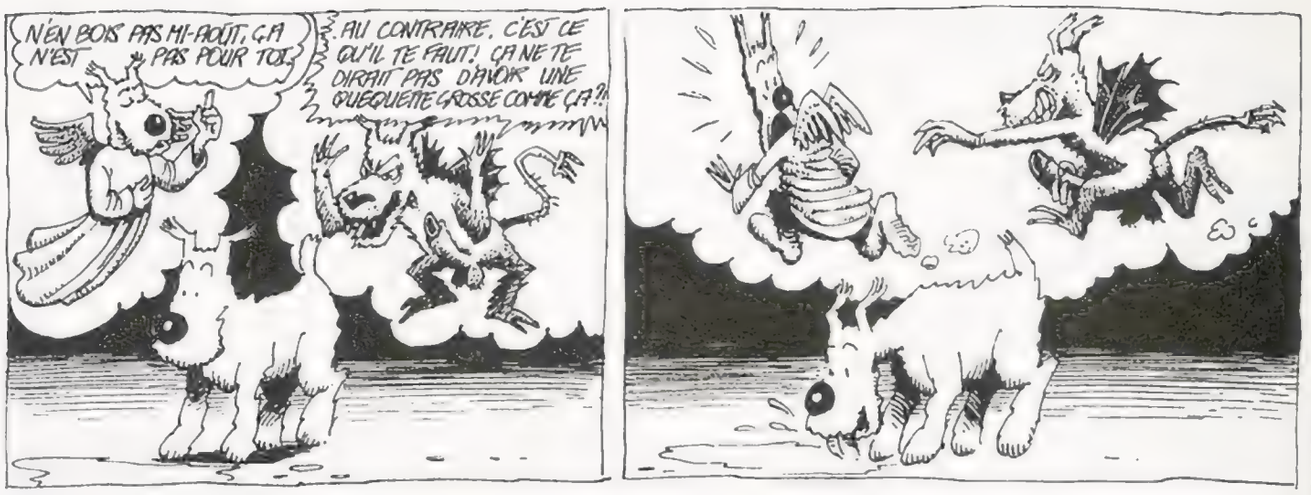
L'esthétique de ces premières histoires est au diapason des récits eux-mêmes, qui accumulent les péripéties et les gags, dans une surenchère délirante. Palmer se livre à diverses filatures dans les déguisements les plus improbables – en plante verte, en terrassier ou en cireur de chaussures. L'intrigue se réduit quelquefois à un prétexte évanescent ; ainsi, dans *Le Train de 17 h 45*, un certain Otto veut à toute force « faire parler » notre détective, on ne saura ni de quoi ni pourquoi. Pétillon le parodiste fait flèche de tout bois, et s'offre notamment quelques coquetteries « métanarratives » dont on ne trouvera plus trace dans son œuvre ultérieure : les « figurants » tiennent plusieurs rôles, les célébrités dont le dessinateur est censé rater le portrait se cachent sous un bas, et, dans une chute que ne renierait pas l'Oubapo, c'est une « case manquante » qui donne le fin mot de *Palmer roule sa bosse*.

Première histoire de Jack Palmer épousant les dimensions d'un album, *La Dent creuse* (1978) se signale par plusieurs évolutions intéressantes. Pour la première fois Pétillon utilise des trames mécaniques, en lieu et place des hachures autographes. Ses images, organisées en plusieurs niveaux de gris, y gagnent en lisibilité. Pourtant elles sont toujours aussi fouillées, et les intercases très étroits ne contribuent pas à alléger les pages. Les décors, maintenant très travaillés, se veulent réalistes. Ce naturalisme du dessin apparaît quelque peu en décalage avec l'absurdité des situations et des dialogues, sans parler de la gestuelle souvent outrancière déployée par les acteurs (quelques agents secrets balafrés, une ministre harcelée par des questions idiotes, un psychanalyste jumeau de Lacan, une chanteuse wagnérienne…). Ce Pétillon-là est un peu survitaminé, il fait du grand spectacle, alterne plongées et contre-plongées, s'amuse à parsemer l'album de grandes images regorgeant de gags simultanés. Son trait a gagné en aisance et en souplesse, il évolue vers une sorte de ligne claire qui ne reprendrait pas à son compte l'idéal de transparence d'Hergé mais au contraire, toute à sa recherche d'effets, serait guettée par l'hystérie.

Venant juste après dans l'ordre de parution, *Le Chien des Basketville* comporte d'ailleurs un hommage parodique à Hergé (pl. 24-25). Cette histoire – de toutes celles que

©SEFAM

| *Palmer roule sa bosse* |



| Milou dans *Le Chien des Basketville* |

Pétillon a écrites à ce jour, c'est la seule où le sexe tient une place aussi importante –, a, en fait, été dessinée avant *La Dent creuse*, ce qui explique que son style, qui fait la part belle au noir et aux hachures, paraisse régressif – de même que celui du récit de complément, *Terreur sur le Tyrannic*, à l'hystérie superlative.

Viennent alors deux ouvrages – les seuls dans la bibliographie de Pétillon auteur de bandes dessinées – que Palmer n'habite pas. *Les Carottes sont cuites* (1980) réunit neuf histoires semées dans différents magazines entre 1976 et 1978. Les deux dernières sont, du point de vue graphique, les plus abouties. On remarque le réalisme de certains portraits, et peut-être une influence de Masse. *Bienvenue aux terriens* est une excursion hilarante dans la science-fiction, genre auquel Pétillon semble régler son compte dans les six planches du premier épisode. Les aventures de Douglas Ferblanc et Vaseline, envoyés en mission sur diverses planètes (où ils se posent sans difficulté, bien que confondant régulièrement leur vaisseau spatial avec une machine à laver ou une cuisinière électrique), s'ouvrent par cette phrase inoubliable : « *Actuellement, le gouvernement terrien est dirigé par une tranche de museau vinaigrette d'une intelligence exceptionnelle.* » L'auteur cite ou détourne Mézières, Moebius et Druillet. Il prête à certaines séquences une dimension onirique convaincante. Mademoiselle Vaseline a des poses très chrorégraphiques, entre démarche martiale et attitudes de grande tragédienne à la Sarah Bernhardt. La sixième et dernière histoire, *Mission sur Terra*, plus longue, est postérieure aux autres, et d'une tonalité quelque peu différente. Parue dans *Pilote* juste avant *Les Disparus d'Apostrophes*[1], elle repose sur une trame policière (il s'agit de retrouver une gamine fugueuse) qui en fait une sorte d'aventure de Palmer décalée dans le temps, mais pas dans l'espace : l'action est située sur la Terre, et nos deux agents déambulent dans les rues de Paris, empruntant même le métro. Le dessin est considérablement plus aéré que dans les autres épisodes.

Les poses chorégraphiques de Vaseline dans *Bienvenue aux terriens*

Quand, à la demande de Dargaud, Pétillon décide de poursuivre les aventures de Palmer en couleur, il fait naturellement appel à Anne Delobel, alors compagne de son ami Jacques Tardi et coloriste des premiers *Adèle Blanc-Sec*. Pour *Les Disparus d'Apostrophes* (1982), le style se fait plus ligne claire que jamais, mais le trait manque un peu de vie (à l'image des personnages eux-mêmes : Palmer, Pivot et Madame de Frouth partagent le même air endormi). Cet album est le premier à être dessiné au Rotring, instrument auquel Pétillon restera fidèle pour les trois épisodes suivants, également publiés par Dargaud. Certaines schématisations anguleuses, certaines attitudes trop stylisées s'intègrent mal à l'ensemble. Une fois encore, l'impression de sobriété qui se dégage de la réalisation graphique (par rapport à l'exubérance des œuvres de jeunesse) est en phase avec

1 | Dans les n°s 87 à 90, août à novembre 1981. Les autres épisodes ont été publiés dans *Métal hurlant* entre 1976 et 1979.

©SEFAM

| La poursuite des *Disparus d'Apostrophes* (extrait) |

la tonalité du scénario. Est-ce parce que l'histoire se déroule dans le milieu littéraire ? Toujours est-il que le comique verbal l'emporte désormais sur le comique de situation, et que Pétillon se contente de raconter une histoire, sans la parasiter par les gags secondaires qui étaient sa spécialité. L'un des morceaux de bravoure du livre est une poursuite en voitures (Pétillon aime dessiner les voitures) qui tente de rivaliser avec le dynamisme du septième art.

Le Chanteur de Mexico (1984) apparaît comme un album de transition. Contacté en juin par la rédaction de *Télérama* qui souhaite prépublier le nouveau Palmer pendant l'été, l'auteur doit fournir deux pages par semaine. (Finalement, seule la première moitié de l'épisode paraîtra en feuilleton dans l'hebdomadaire.) L'exécution se ressent un peu de cette rapidité. Le trait se fait nerveux, le dessin est hanté par le vide (que remplissent des aplats de couleur plutôt ternes) et guetté par une certaine abstraction. Une dizaine de grandes images panoramiques disséminées dans l'album assurent, presque à elles seules, le spectacle. Ce qui intéresse Pétillon, c'est apparemment le rythme, le mouvement. Certains personnages paraissent des pantins un peu désarticulés. Leur gestuelle fait penser à Théo Van Den Boogaard, le dessinateur de *Léon-la-terreur*. Pour l'anecdote : Supermarketstein fait ici sa dernière apparition dans le rôle du vilain (assoiffé de gloire et de fortune), Palmer est plus que jamais inerte et maladroit, pour la première fois accompagné d'un sac Tati.

Avec *Le Prince de la BD* (1985), le trait s'arrondit à nouveau, il se fait plus moëlleux, plus confortable, tandis que les couleurs (dues à Christine Couturier) deviennent acidulées. Pétillon remplit à nouveau ses images, mais ses acteurs ne se départissent pas de cette allure de marionnettes qui les caractérise depuis l'album précédent, et ils souffrent d'un déficit de présence. Palmer promène, de bout en bout, un visage blême et un air hébété. Ce livre est, à mes yeux, l'un des moins aboutis de l'auteur : le mélange entre la satire du milieu de la bande dessinée et la caricature du show-business ne prend pas. C'est dans *Le Pékinois* (1987) que Pétillon, toujours en évolution, se rapproche le plus de son ami Martin Veyron, à la fois quant au sujet (une comédie de mœurs plutôt échevelée) et quant au style. Les personnages ont maintenant un air dégingandé : leur silhouette s'est étirée, leurs jambes se sont affinées ; même Palmer est moins rond qu'à l'accoutumée. Quelques hachures discrètes refont leur apparition, mais on note surtout des fluctuations, nouvelles, dans la consistance du trait : plus épais pour cerner l'extérieur des motifs, plus fin pour préciser les détails. Le découpage et la mise en page sont devenus plus denses, Pétillon ayant opté pour un système de planche à quatre bandes, au lieu de trois précédemment.

Les quatre ouvrages suivants (*Un détective dans le yucca*, 1989 ; *Narco dollars*, 1990 ; *L'Année du tag*, 1991, et *Un privé dans la nuit*, 1993) sont des recueils de gags et d'histoires courtes. Palmer, omniprésent dans le premier, n'est présent qu'en intermittence dans le deuxième, puis s'efface dans le troisième, au profit d'un commentaire plus immédiat de l'actualité, pour revenir ensuite. Au tournant de la décennie, Pétillon connaît une nouvelle et spectaculaire mue graphique. L'instrument (au propre comme au figuré) de cette transformation est le pinceau. Peut-être pour répondre au rythme de parution hebdomadaire (c'est l'époque de sa collaboration à *VSD*), Pétillon se cherche une écriture graphique directe, efficace, sans fioritures. Dans des décors schématiques, il concentre l'attention sur les personnages. Ceux-ci, comme au temps de ses toutes premières

| Un gag de Jack Palmer, période *VSD* |

| *L'Affaire du voile* - © SEFAM |

histoires, sont – un peu à la manière des personnages de Cestac – soumis à un principe d'hypergémellité : tous affublés d'un nez surdimensionné, en forme de courge. Au début, le contraste est d'ailleurs saisissant entre ces nez à faire pâlir Cyrano et des jambes et des bras demeurés filiformes : le nez est trois fois plus épais que les membres. Dans *Narco dollars*, c'est tout le schéma corporel qui reprend de l'épaisseur, et gagne en cohérence. L'élargissement affecte même le lettrage qui, lui aussi effectué au pinceau, a tendance à s'étaler. Le trait se fait encore plus gras dans *L'Année du tag*, et Pétillon arrive finalement à un bon équilibre entre le schématisme et l'expressivité. Ce style convient parfaitement aux planches-gag, aux images peu nombreuses, souvent traitées en plan fixe, avec un minimum d'action et de mouvement. Il serait probablement plus ingrat au service d'une histoire à rebondissements. La silhouette de Palmer s'est, elle aussi, métamorphosée : il a maintenant le pied fin, le nez en sabot, le chapeau en crête de coq. Certaines planches sont des pépites d'humour, par exemple « La Fiac », « L'agent recenseur » ou « La télé iranienne ».

Un privé dans la nuit est surtout composé d'histoires courtes, dont plusieurs font usage d'un texte en voix off, à la première personne. Le procédé, inhabituel chez Pétillon, n'est pas des plus heureux. Il alourdit le récit sans enrichir l'arsenal de l'humoriste. Dans *Le Top model* (1995), cette voix off est encore très présente – et le lettrage un peu envahissant. A cette réserve près, c'est peut-être le scénario dans lequel Pétillon se rapproche le plus de Goscinny : les situations et les gags obéissent à une impeccable mécanique de précision. L'histoire principale compte 26 planches ; deux autres la complètent : *Tout faux* (sur les contrefaçons) et *Pizza fatale*. Les pages sur le quartier de Barbès (p. 29-33) anticipent sur la puissance évocatrice des planches de *L'Affaire du voile*. Pétillon introduit de nouveau de la diversité dans ses personnages, mais leurs visages sont réduits à d'assez sommaires caricatures, aux yeux regrettablement vides. L'énorme succès remporté par *L'Enquête corse* (2000) doit davantage au sujet et aux qualités du scénario qu'à l'éclat de la mise en images. Le dessin est sec, nerveux, rapide. Les décors sont réduits à l'essentiel et proposent une épure de l'île de Beauté. Si les personnages secondaires sont, une nouvelle fois, peu différenciés, Pétillon se montre, comme à son habitude, très à l'aise dans les scènes de foule.

Sur le plan graphique, *L'Affaire du voile* (2006) est à ce jour, et pour mon goût, le plus achevé de tous les albums de Pétillon. Il est réjouissant de voir un auteur sexagénaire, après un parcours tout en sinuosités, parvenir à une sorte de synthèse de son art. Son trait de pinceau a retrouvé de la souplesse. Les expressions physionomiques sont plus travaillées, et on ne peut qu'admirer le talent de Pétillon pour caractériser un personnage dès sa première apparition. Les décors (le Selim Bazar, l'appartement de l'imam Hâdi) sont d'une grande puissance d'évocation. Les couleurs (de Sophie Dumas et Christine Couturier) sont feutrées, sans ostentation. Si Pétillon se rapproche ici de quelqu'un, c'est, il me semble, de Rochette, avec lequel il a par ailleurs entamé une collaboration fructueuse comme scénariste des aventures loufoques de Louis le Vétilleux et Clémolin, dit « Dico »[2].

Qui s'assemble finit donc par se ressembler… provisoirement. ■

2 | Cf. *Panique à Londres* et *Scandale à New York*, Albin Michel, 2003 et 2006.

Une méthodique extravagance

Jean-Pierre Mercier

Sur trois décennies d'activité, l'œuvre de Pétillon a connu des époques différentes, et quelques constantes thématiques. Il n'entre pas dans nos intentions de fournir ici un docte – bien que relativement bref – essai sur l'humour de René Pétillon, mais bien plutôt d'illustrer quelques-uns des aspects qui font à nos yeux le prix de son travail.

Nous parlerons donc peu de son activité de dessinateur de presse au *Canard enchaîné*. Depuis maintenant 14 ans qu'il officie au *Canard*, il y a chez Pétillon une manière unique de travailler dans les limites traditionnelles du dessin d'humour politique, tout en en renouvelant complètement les grandes figures classiques. Ainsi, s'il ne répugne pas à mettre en scène les politiciens qui font l'actualité, il refuse le plus souvent la tradition du « bon mot », qui est encore la marque de fabrique de l'hebdomadaire de la rue Saint-Honoré. Il n'est à ce sujet pas indifférent de rappeler la mise en boîte grinçante de la tradition calembourgeoise du *Canard* que fit Pétillon dans une des histoires courtes de sa première période (*Palmer s'en mêle*), dans laquelle on voyait un pseudo-informateur fournir à un mystérieux intermédiaire de lamentables jeux de mots, destinés à se retrouver dans les immuables cartouches de une de l'hebdo satirique. Plutôt que d'user de calembours bons (ou mauvais), Pétillon au *Canard* joue plutôt du décalage, du contre-pied logique. Il se situe moins du côté de la tradition chansonnière que de la litote, de *l'understatement*. Il y a de l'humoriste anglais chez ce dessinateur-là.

Nous ne nous attarderons pas trop non plus sur *Le Baron noir*, qui relève de cette tradition typiquement anglo-saxonne qu'est le strip quotidien. Créé en 1976 pour *l'Echo des savanes* avant d'émigrer dans les pages du défunt quotidien *Le Matin de Paris*, *Le Baron noir* dessiné par Yves Got dure jusqu'en 1982 et trouve le moyen d'être un chef d'œuvre d'humour absurde, animalier et minimal, autant qu'un strip politique. A trente ans de distance, ces relations d'un vautour cynique avec des moutons résignés ou révoltés à l'idée de lui servir de pâture n'ont pas pris une ride – ainsi que l'analyse plus loin Dominique Hérody.

Le temps de la surenchère

Sans intention de l'offenser, qu'il nous soit permis de dire que ce n'est pas le graphisme qui fait de Pétillon l'humoriste génial qu'il est. A la différence d'un Searle, d'un Sempé, où même d'une Bretécher, sans parler de Steinberg, le dessin seul ne peut incarner son humour. Le trait n'en est que le véhicule parfois interchangeable. (Pétillon a plusieurs fois modifié son graphisme, modifications à l'occasion desquelles il lui est même arrivé de redessiner entièrement des histoires[1].) Son travail graphique ne se conçoit donc que dans l'accompagnement de textes, ou dans la suite narrative. Considéré pour lui même, il ne déride pas. C'est le texte, le dialogue qui fait avancer l'histoire. Parfois vers l'absurde, comme dans *Le Chanteur de Mexico*, lorsque Palmer à qui l'on a d'abord proposé un contrat « en bonne et due forme », rappelle qu'on lui fasse un contrat en « bonnet duform » et se réjouit un peu plus tard encore d'avoir signé un contrat en « bonnet phrygien ». Plus rarement vers une forme assez subtile de gag à retardement : c'est le cas dans *Le Prince de la B.D.*, où le producteur de cinéma véreux répète à plusieurs reprises la formule « Ciné qua non » (sic), avant que son frère n'ajoute « de Navarone », ce qui permet au lecteur de comprendre que, depuis le début, le producteur inculte ne prononçait pas « Siné kwa nonne », mais « Ciné canon »…

Lue dans la continuité, et hors *Le Baron noir* déjà mentionné, l'œuvre pétillonienne peut se percevoir comme la conquête conjointe de la longueur et d'une certaine forme de lenteur. Au début, et même au sens

1 | *Une sacrée salade* (1983) est la version redessinée de *Gourous, Derviches and Co* (1979), qui est lui-même une version corrigée et augmentée du premier album de René Pétillon, intitulé *Pétillon* et paru en 1976.

| *Le Prince de la BD* - © Dargaud |

littéral pour ce qui est de la première histoire où apparaît Jack Palmer (*Quelques éclaircissements sur l'affaire de la rue Pfuit*), les histoires de Pétillon cavalent sur les pages, et se terminent pour ainsi dire avant d'avoir commencé. Ces formes brèves menées à un train d'enfer, qui empruntent presque toutes aux clichés du genre policier, rappellent bien sûr la grande tradition de l'humour hystérique qu'incarnent Les Marx Brothers, Tex Avery ou encore, dans le champ du neuvième art, le travail séminal du premier *Mad* de Kurtzman, Davis, Elder et Wood. Le principe est de dérouler une situation archi-rebattue et d'en empêcher le déroulement prévisible en balançant à jet continu des péripéties parasites qui tirent le récit vers l'incohérence et l'absurde. Cela va même jusqu'à la remise en cause du récit lui-même dans les composantes que sont les cases et les bulles. En écho à une célèbre histoire de *Mad* (*Under the Waterfront*, *Mad* n° 21, 1955) qui voit les cases s'effondrer au pied de la page, interrompant ainsi l'histoire qui reste sans chute, Pétillon invente dans *Palmer roule sa bosse* une histoire avec case manquante, qui interfère directement avec le déroulement de l'histoire, et empêche sa pleine compréhension par le lecteur. Il reprendra génialement ce principe dans *La Dent creuse*, dont le sommet est sans nul doute la page où les trames mécaniques mal placées bloquent les personnages, collés comme des insectes à un papier tue-mouches.

Les histoires courtes des albums *Derviches, gourous et Cie*, *Mister Palmer et Docteur Supermarketstein*, *La Fin du monde est pour ce soir* et *Bienvenue aux Terriens* constituent l'essentiel des courts récits de cette première période qui, si Pétillon n'avait pas poursuivi dans la carrière, le placeraient avec le recul dans la postérité des « néo-madiens » français parmi lesquels on trouve Gotlib, Edika ou encore Maëster. L'influence de *Mad* est d'ailleurs consciente chez le Pétillon de cette première époque. On n'en citera que trois exemples : l'introduction de *Quelques éclaircissements sur l'affaire de la rue Pfuit*, déjà citée, reprend le principe cher à Kurtzman du texte d'accroche (« Dans notre série : imperméables mastic et chaussettes à clous : ») ; dans la même histoire, les deux inspecteurs ressemblent aux flics américains Vendredi et Samedi de l'histoire *Dragged-Net*, de Kurtzman et Elder (*Mad* n° 3, 1953). On trouve également un hommage à cet autre pilier plus tardif de *Mad* que fut Don Martin dans *Jack Palmer se déchaîne*.

La pratique de la surenchère hystérique fonctionne à son meilleur régime dans le registre de la parodie, qui fut exclusivement celui du Pétillon jusqu'aux *Disparus d'Apostrophes*. Pétillon s'attaque successivement au cinéma

| Un morceau de trame gênant dans *La Dent creuse* - © SEFAM |

| *Les Disparus d'Apostrophes* - © Dargaud |

(*Palmer s'en mêle*, qui saccage consciencieusement *Les Hommes du président* d'Alan J. Paluka ; *Palmer contre Supermarketstein*, qui revisite le film d'horreur, croisé avec le thème de la société de consommation ; *Palmer roule sa bosse*, démarquage secoué d'*Un cadavre au dessert*, film policier lui-même parodique et au casting de rêve…) puis à la littérature (*Le Chien des Basketville*, hybride monstrueux du *Chien des Baskerville* d'Arthur Conan Doyle et de *L'Amant de Lady Chatterley* de D. H. Lawrence).

La Dent creuse, mise en coupe réglée de *L'Aiguille creuse* de Maurice Leblanc, constitue sans doute le sommet de cette première période en ce qu'elle rassemble en un récit long (49 pages) l'ensemble des procédés expérimentés par Pétillon dans les histoires courtes antérieures, agrémentés de gags anthologiques : outre celui signalé plus haut, quiconque a lu cet album n'est pas près d'oublier la propriété gardée par une chanteuse wagnérienne, ou l'arrivée en hélicoptère de la Ministre du coup de genou dans les valseuses…

Palmer : le privé et l'Alien

Arrivé à ce point de notre exposé, il faut prendre le temps de dire un mot de Jack Palmer, nabot qui est le héros pétillonien par excellence, fil rouge de la quasi-totalité de son œuvre et croisement improbable entre Philip Marlowe et Bécassine. Comme le premier, il a un patronyme américain, le costume couleur muraille et le métier, détective privé. De la seconde, il possède la naïveté et la bêtise. Le résultat donne paradoxalement une espèce de quintessence du privé. Car après tout, dans les polars, le détective passe la majeure partie de l'histoire à ne pas comprendre l'intrigue dans laquelle il se débat. Palmer va plus loin dans le sens où lui continue à ne rien comprendre APRES la résolution de l'enquête. De la même manière, sa pratique du bon mot est involontaire. Là où les détectives *hard boiled* témoignent de leur ironie en balançant des *one liners* grinçants, Palmer se signale par son art du décalage involontaire. Par exemple, à une femme qui lui déclare « Je ne sais pas pourquoi, je vous imaginais avec des moustaches », il répond platement « Moi, je vous imaginais sans » (*Le Pékinois*).

A part ça, on ne sait à peu près rien de lui : Palmer n'est pas son vrai nom (il le déclare à quelques reprises, voir par exemple la deuxième page du *Prince de la BD*) et aucune indication n'est jamais donnée sur son passé. Ce personnage sans esprit, sans épaisseur, littéralement sans histoire, a résisté aux situations les plus extravagantes imaginées par Pétillon. Il a même survécu à l'incarnation du mal qu'est Supermarketstein, véritable héros de *La Dent creuse* et des *Disparus d'Apostrophes*. A bien y réfléchir, c'est logique. La méchanceté flamboyante ne tient pas face à la

| *Le Prince de la BD* - © Dargaud |

stupidité besogneuse. Plus remarquable encore, par delà les avanies, Palmer a évolué. Il ne boit plus aujourd'hui (on sait qu'un verre d'alcool le plonge illico en catalepsie) et a renoncé, après bien des échecs et des accidents, qui furent d'ailleurs parmi les moments les plus désopilants de la série, à apprendre à conduire une voiture pour se mettre au scooter. Il est même arrivé à cet homme résigné, qui a plusieurs fois fait sans broncher de la prison à la place de ses clients, de se rebiffer contre les sans-gêne et les casse-pieds de tout genre. C'est rare, mais c'est violent. On en voit un exemple à la dernière page du *Chanteur de Mexico*.

La manière inattendue avec laquelle *Les Disparus d'Apostrophes* a pu interférer avec l'actualité littéraro-policière de l'époque est resté dans les mémoires. On notera quand même le changement de manière qu'introduit cet album : tout en conservant quelques-uns des personnages des récits précédents (Supermarketstein en particulier), et quelques-unes de ses obsessions (Paul Claudel, considéré ici sous l'angle improbable de ses relations avec la Mafia), Pétillon abandonne la parodie et la surenchère pour se livrer, sur la trame d'un scénario très construit, à une sorte d'étude de milieu, en l'espèce le microcosme parisien de la littérature et des médias, dont l'exemplaire le plus flamboyant est bien sûr Jean-Edern Alien.

Il n'a pas cessé depuis de faire des études de cas, auscultant successivement le monde du showbiz (*Le Chanteur de Mexico*), la haute bourgeoisie (*Le Pékinois*), la bande dessinée et le cinéma (*Le Prince de la BD*), la mode (*Le Top model*), la gastronomie (*Pizza fatale*), la contrefaçon (*Tout faux*), la Corse (*L'Enquête corse*), les islamistes (*L'Affaire du voile*)... Rien d'étonnant alors à ce que Pétillon soit devenu dessinateur de presse. Chacun de ces albums permet de faire le tour d'un sujet, non sous forme d'enquête journalistique poussée, mais de façon à procéder au retournement de tous les clichés qui s'attachent au thème choisi. On goûtera plus ou moins l'entreprise selon que l'on sera gastronome, critique littéraire, chanteur de rock, auteur de bande dessinée ou Corse. Force pourtant est de constater que Pétillon n'oublie à peu près aucune des « figures imposées » par chacun des sujets abordés. *L'Enquête corse*, dont l'énorme succès s'est même vérifié sur l'île de Beauté, recycle ainsi la quasi-totalité du folklore lié à la lutte indépendantiste depuis une trentaine d'années. *L'Affaire du voile* fait de même, avec beaucoup de finesse, sur la question du fondamentalisme musulman en France. Et pour la bande dessinée, *Le Prince de la BD* fait rire jaune tous ceux qui ont eu à subir (ou, encore pire, à faire) des conférences diapo sur « la dialectique du rapport image-texte en B.D. ».

L'exemple le plus récent de cette manière de « couvrir toutes les bases », comme disent les amateurs de *base ball*, se trouve dans les deux albums que Pétillon a scénarisés pour l'excellent Jean-Marc Rochette en 2003 et 2004 (*Panique à Londres* et *Scandale à New York*). Disons d'abord deux mots des héros de ce diptyque, Louis le Vétilleux et Dico, qui sont à quelque chose près une nouvelle version du couple Supermarketstein/Jack Palmer. Du premier, Le Vétilleux garde morgue et agressivité. Dico et Palmer ont en commun de ne jamais être à leur place, où qu'ils se trouvent. Palmer par bêtise, Dico par folie : il puise dans les dictionnaires (d'où son surnom) les personnalités qu'il souhaite incarner. *Panique à Londres*, qui se passe presque intégralement

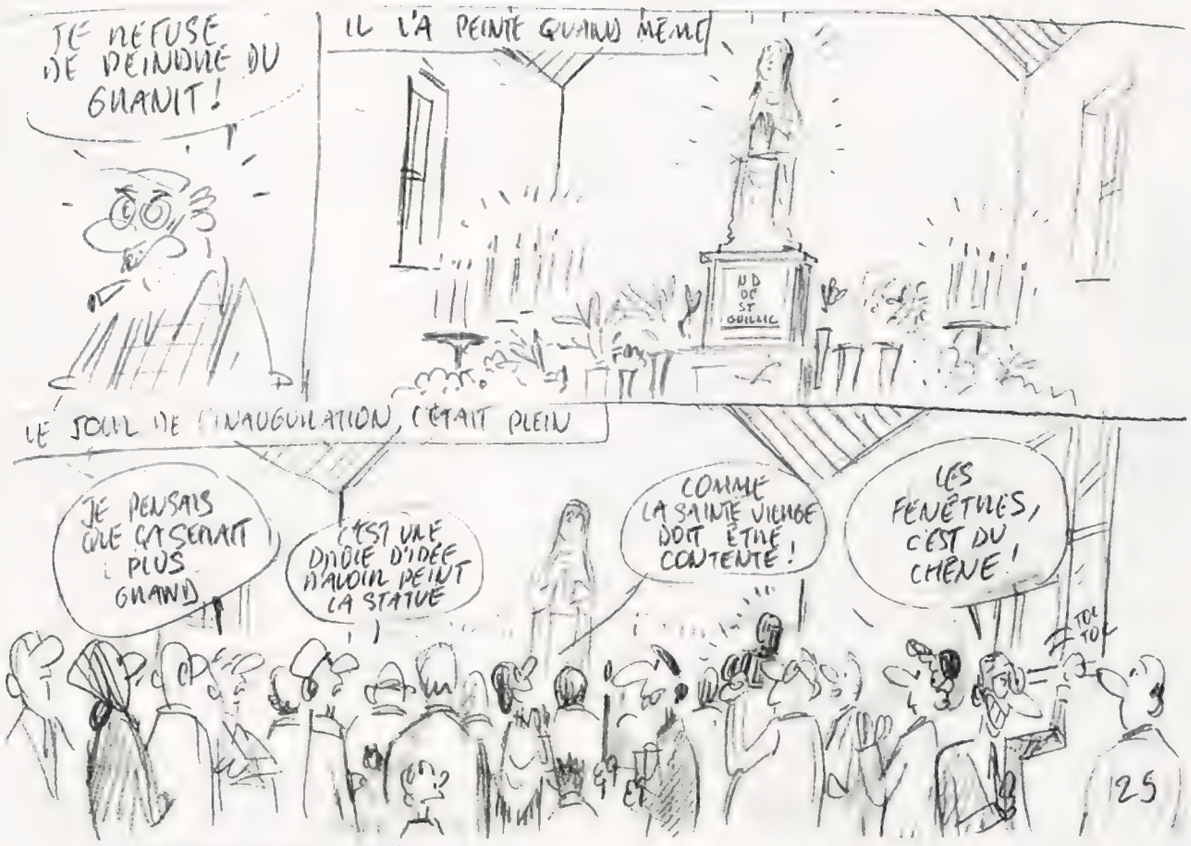
| *Panique à Londres* - © SEFAM |

dans la capitale anglaise, convoque rien moins que la conduite automobile à gauche, la marine anglaise, Le Londonistan, le jeu de fléchettes, John Lennon et les Beatles, les militaires anglais à la David Niven, le derby d'Ascot et *last but not least*, the Queen *herself* en son château de Buckingham ! *Scandale à New York* passe en revue l'art new-yorkais, Wall Street, les *street gangs*, Ray Charles, Jimi Hendrix, le crime organisé... Certaines allusions sont frontales (« Maudits Anglais, quand ça vous gêne, vous brûlez ! Comme vous l'avez déjà fait avec Jeanne d'Arc ! »), d'autres plus obliques, comme ce personnage traversant la Manche en bateau et constatant que la communication de son téléphone portable est perturbée (« Je ne t'entends plus... On doit passer sous un tunnel. »). Et, comble d'élégance, les critiques les plus acerbes ne frappent ni les Anglais, ni les Américains, mais... les Français : « Je vous conseille de sortir gentiment et de battre en retraite comme les Français savent si bien le faire », menace ainsi froidement un joueur de fléchettes excédé dans *Panique à Londres*. Et Louis le Vétilleux résume assez bien le Français arrogant dans les premières pages de *Scandale à New York*, particulièrement dans sa critique hautaine des vins californiens.

L'armée, les femmes et l'Oncle Georges...

Sur l'ensemble de l'œuvre et derrière le goût du « thème de société », on sent quelques constantes, au premier rang desquelles, bien sûr, les désastres automobiles de Palmer et son goût pour le repassage, mais pas seulement. Il faut aussi parler des militaires dans l'œuvre pétillonnienne. *Les Disparus d'Apostrophes* permet de découvrir deux spécimens de la famille De Frouth, fleurons de ce que la tradition soldatesque a pu fournir à la France de plus borné et dégénéré... On retrouve toutes les branches consanguines de la lignée De Frouth au cours d'un mariage entre cousins, perturbé par les péripéties d'une des aventures de *Bienvenue aux Terriens*, autre chef-d'œuvre dont nous n'aurons pas le temps de parler. Pétillon en remet une couche dans la bêtise militaire avec, dans *Le Chanteur de Mexico*, le personnage du Commandant Kerbannalec, ancien officier de marine reconverti dans le management de chanteur populaire, dont l'incompétence s'illustre avec constance par le recours qu'il fait aux métaphores maritimes (« Willy a quitté seul le *White Iron* vers une heure du matin. Depuis, personne ne l'a revu ! Disparu comme un porte-avions dans le brouillard ! »). C'est lui qui trouvera l'idée géniale de transformer de la bataille de Mers-El-Kébir en opéra rock...

On sent que Pétillon éprouve également un gros faible pour certains personnages de femmes, non pour leur charme, mais pour leur potentiel comique. Elles peuvent être froides et impitoyables comme la propriétaire de l'appartement où vit Palmer, Mme de Frouth – déjà citée – dans les *Disparus d'Apostrophes*, Mme Kaiser, présidente des disques homonymes dans *Le Chanteur de Mexico*, ou Madame Samu, directrice du magazine de BD *Kérosène* dans *Le Prince de la BD*, terrifiant modèle de vieille peau revêche et près de ses sous. On trouve également chez Pétillon des femmes hystériques comme Madame La Redoute, maîtresse névrosée du *Pékinois*, ou bien encore



| Crayonné de Pétillon pour *Super Catho* |

Gladys Bachelor dans *Panique à Londres*, qui ne vit que pour sa coiffure. Notons en passant que ces deux dernières sont épouses de diplomate et de ministre…

Le trait remarquable des personnages pétilloniens est qu'ils sont presque tous habités par une idée fixe, que ce soit leur chien de compagnie (*Le Pékinois*), l'orthodoxie religieuse (*L'Affaire du voile*), l'indépendance de la Corse, la domination du monde (*Supermarketstein*), une nouvelle version du code de la route, la pingrerie ou le désir de passer dans l'émission *Apostrophes* ! Rien d'autre ne compte à leurs yeux et c'est leur propre absence à eux-mêmes qui les rend comiques, surtout en présence de Palmer, qui n'est mû par rien, si ce n'est l'urgence d'aller mettre son linge au pressing, de le sécher et de le repasser.

Pour qui s'interrogerait sur les sources de l'humour de Pétillon, conseillons la lecture de *Super Catho*, dessiné par Florence Cestac. Le récit, construit sur un *flash-back*, raconte quelques mois de la vie du héros de l'histoire. Il a beau s'appeler Sébastien, il est aisé d'y reconnaître le jeune René Pétillon. Rien au premier abord d'anormal dans son environnement de Breton des années 50. Il vit dans une famille catholique, va à l'école « libre », est inscrit aux scouts, fume des P4 en cachette avec les copains, se révèle plutôt mauvais dans les activités physiques (football, natation), écoute les scies musicales de l'époque… Tout son univers bascule le jour où son père, ayant découvert que l'église du village s'est vidée de toutes les statues de saints qui l'ornait (les ravages de Vatican II), se rebiffe et entame tout seul dans son coin son petit schisme personnel. Le père est le pivot de l'histoire, mais l'auteur Pétillon fait également un sort à l'oncle Georges, retraité des assurances qui s'est reconverti dans la construction de maisons individuelles, à la dame de Saint-Guiluc qui a vu la Vierge, au couple de Belges disciple du pape schismatique Benoît XVIII…

Ne dévoilons pas les détails d'une intrigue d'autant plus goûteuse qu'elle sonne constamment vrai, et bornons nous à remarquer deux choses : durant toute l'histoire, le jeune Sébastien se tient en retrait. Jamais il ne prend d'initiatives, toujours il observe, que ce soit dans sa famille, ou bien avec la bande de ses copains. Au mieux, il suit le mouvement, au pire il rate certaines occasions : ainsi quand il ne voit pas, à la différence de son petit voisin, le soleil reculer dans le ciel, signe indiscutable d'une expérience mystique. Son jeune âge fait qu'il suit de force son père dans ses divagations religieuses, et l'on peut imputer à la naïveté son manque de réaction face aux révélations apocalyptiques d'un pape auto-proclamé. Il n'empêche, il y a du Palmer chez le jeune Sébastien, qui reste en retrait pour ne pas se faire happer par le délire ambiant. Et l'on ne s'étonne pas qu'ayant côtoyé précocement une galerie de personnages tellement banals et en même temps si complètement dérangés, Pétillon pratique aujourd'hui un humour à ce point décalé. Il est tombé dedans quand il était petit. ■

Pétillon au Canard

Vincent Baudoux

Pétillon dans Le Canard enchaîné, *c'est une sorte de retour aux sources puisque, avant d'être auteur de bandes dessinées, il a publié ses premiers dessins d'humour dans la presse française dès 1968. Il fait partie de ces dessinateurs de presse qui sont à la fois journalistes éditorialistes, capables d'évoquer en une seule image la complexité d'une situation dont l'analyse exige un long discours.*

Le dessin d'humour, d'humeur et de presse n'a jamais vraiment été abandonné par Pétillon car, quelle qu'en soit la forme, son œuvre semble liée à une lecture permanente de l'actualité. Ainsi, les récentes bandes dessinées de *L'Affaire du voile* (2006) et de *L'enquête corse* (2000) sont impensables hors des circonstances qui rendent ces thèmes hautement médiatiques. En 1974, Jack Palmer s'attaquait déjà à des affaires qui se trouvaient au cœur des préoccupations des lecteurs.

Nouveaux attentats racistes

| Un des nombreux dessins sur le thème de la Corse |

Pétillon a le pouvoir, rare, de traiter efficacement l'actualité en une image aussi bien qu'en une série de trois ou quatre (le *strip* canonique en bandes dessinées), ce qu'il fait régulièrement au *Canard enchaîné*. Dans le recueil *Le Meilleur de Pétillon*[1], on trouve ainsi pêle-mêle des récits de longueur variable, de quelques pages à une seule vignette. Il faut être sensible à cette « élasticité » ou, à l'inverse, à la « compacité » du récit chez notre auteur. Ainsi, sur les sujets abordés dans *L'Affaire du voile* ou *L'Enquête corse*, deux albums de quarante-cinq planches chacun, il existe aussi des dessins en une seule image, et toute la gamme des intermédiaires (un strip, une page, etc.), sans que l'on puisse jamais affirmer qu'une formule est meilleure, ou moins bonne, que les autres. Le cas est suffisamment rare pour être remarqué.

Un sport de haut niveau

Le dessin de presse, bien qu'éphémère et voué à l'oubli dès sa parution, est pourtant un des exercices les plus périlleux auquel peut se livrer un dessinateur, car il condense des problèmes graphiques, de contenu, de relation au social. Il faut y résoudre dans l'immédiat des exigences contradictoires. Cela commence avec le sujet, demande objective imposée par l'actualité (ou le rédacteur en chef). Vient ensuite la recherche d'une idée forte qui marquera les esprits. Mais simple, afin qu'elle s'incruste dans la mémoire. Une idée différente aussi, voire incongrue, sans laquelle votre production ne sort pas des attendus et de la banalité ambiante. La lisibilité est aussi un bon critère, car une idée peu lisible est incomprise, donc rejetée. Enfin, il y a les délais, le dessinateur

1 | *Le Meilleur de Pétillon*, Albin Michel, 2002.

CHIRAC STRATÈGE

© Pétillon

| Le dessin de presse étendu aux dimensions du strip |

devant assumer tout ce qui précède le plus souvent en urgence, tout en sachant que des dizaines de milliers de lecteurs jugeront…

Voilà pourquoi le dessin de presse est un exercice formateur, qui devrait faire partie du cursus d'apprentissage des écoles d'arts graphiques, au contraire de la consternante subjectivité qui leur sert plus souvent de règle. C'est parce que cette pratique est rigoureuse, vérifiable (j'allais dire sportive, et de haut niveau), qu'elle ne permet pas le flou artistique, que le succès du dessin de presse ouvre pleinement aux autres domaines de la communication graphique. On ne s'improvise pas dessinateur de presse, et les meilleurs vous diront que cette gymnastique qui consiste à cerner en un seul dessin autant de paramètres différents et volatils ne s'acquiert qu'à force d'entraînement.

Frère Jacques...

L'actualité fournit à Pétillon ses têtes de turc, hier Valéry Giscard d'Estaing, François Mitterrand, Edouard Balladur, Jean Tiberi, Charles Pasqua, Lionel Jospin, Alain Juppé, Philippe Seguin (avec ce dessin superbe où, face à sa glace, « *Seguin s'entraîne à faire la gueule dès le lever* » !), Bernard Tapie, Jean-Pierre Raffarin, aujourd'hui Dominique de Villepin, en attendant, peut-être, Ségolène Royal. Au moment d'écrire ces lignes, Pétillon nourrit une tendresse particulièrement rosse pour Jacques Chirac. Ce dernier incarnerait à merveille *Le Principe de Peter*, de Laurence J. Peter, selon lequel chacun d'entre nous atteint un jour ou l'autre son seuil d'incompétence. D'abord l'ascension grandiloquente du personnage public, qui vire au notable déconnecté de la vie et à côté du réel.

Le Président de la République inspirerait particulièrement Pétillon, parce qu'il ressemblerait à Jack Palmer. Du pain béni, la réalité ressemble à la fiction ! Jacques et Jack, prototypes du *serial looser*, la coïncidence dépasse les prénoms. Allons plus loin dans le choix des mots : sachant qu'en anglais *Palmer* a un rapport avec l'idée du pèlerin (qui tend la paume), et du prestidigitateur (qui cache dans ses paumes). De « paume » à « paumé », il n'y a qu'une nuance, que Pétillon a franchie depuis plus de trente ans avec l'invention de Jack Palmer.

Soit le triptyque du *Canard enchaîné* du 10 mai 2006. Jacques est dans ses appartements, sa femme prend le thé. Il échafaude un plan destiné à éliminer un rival. Comme Jack Palmer, Jacques vit intensément l'instant, tandis que le lecteur sait déjà que le scénario finira en eau de boudin. Deux ingrédients bien distincts sont nécessaires au fonctionnement de ce gag, la connaissance du passé (un plan similaire avait déjà foiré) et l'aveuglement au présent, le lien des deux augurant mal de l'avenir dans lequel le lecteur se projette déjà. L'humour vient souvent de cette coïncidence, en une image, de deux réalités que rien ne destinait à se rencontrer. Ainsi, dans ce même *Canard enchaîné* du 10 mai – pour sortir du champ clos élyséen et choisir un gag issu de la mondialisation –, le Pape en personne évoque la Chine, mais comme menace économique. L'interférence se fait donc entre le religieux et l'économique, deux visions du monde qui s'excluent a priori.

Vérité des mots

Davantage que cette rencontre plus ou moins incongrue d'éléments hétérogènes, qui est probablement un des leviers de tout dessin d'humour, le rire chez Pétillon est souvent provoqué par le gag « hors micro », ou « hors

caméra ». Ainsi, le Président est saisi dans l'entourage familial, sans doute après sa journée de travail, juste avant le moment où il va dénouer sa cravate et enfiler ses charentaises. Le Pape confie à un proche collaborateur des propos éloignés de la langue de bois politiquement correcte qu'il tient habituellement en public. Pétillon dessine l'actualité politique nationale ou internationale et les faits de société par le petit bout de la lorgnette ; il s'éloigne des convenances pour faire intrusion dans la pensée privée.

LES CHINOIS NOMMENT DES ÉVÊQUES SANS L'ACCORD DU VATICAN

© Pétillon

Les gags mis en images par Pétillon nécessitent souvent le rappel de l'événement qu'ils raillent. La preuve par le cartouche d'introduction imprimé, quasi systématique. Il n'est donc pas étonnant que ce type d'humour soit d'abord verbal, et joue de la contradiction entre un raisonnement logique, et l'absurdité du sens qu'il produit. Par exemple, à propos des promesses de soutenir la biodiversité, infirmée par les faibles crédits alloués : « *Quand les budgets diminuent, les promesses doivent augmenter, c'est mathématique* »[2]. Les mots vont par paires, en opposition : diminuer et progresser, budgets et promesses, mais là où le commun des mortels voit des contraires, Pétillon les allie dans un même raisonnement qu'il fait passer pour déduction logique. Importance des conjonctions de coordination : « *Le social ? Mais je peux faire cela aussi !* », ou encore : « *Les Français vivent de plus en plus vieux, et donc peuvent être président plus longtemps* »[3].

Décontraction du dessin

Le dessin de presse politique que nous connaissons est issu du portrait charge tel que le pratiquaient les frères Carrache. Ces peintres renommés, contemporains du Caravage, travaillent au début du XVII[e] siècle en Italie. Voici des héritiers de Raphaël et du Titien qui, à côté de leurs œuvres officielles peintes à l'huile et qui magnifient le sujet, publient des dizaines de dessins rapides mettant en avant ce gros nez ou cette grande bouche que l'on rencontre chez les gens du peuple. La caricature poursuit son petit bonhomme de chemin lorsque le grand Bernin, qui lègue pourtant *L'extase de Sainte Thérèse* et le baldaquin de Saint-Pierre à Rome, croque le pape et d'autres grands de ce monde en des attitudes peu révérencieuses.

En France, c'est la diffusion des premiers journaux illustrés vers 1830 qui fonde le dessin de presse. Un des premiers dessinateurs spécialisés dans le domaine est Daumier, un artiste engagé (aujourd'hui on dirait « de gauche »), qui substitue les thèmes sociaux aux thèmes nobles ou transcendants. Daumier pose aussi la question des arts mineurs face à l'art majeur, à la grande peinture officielle. Avec ses bustes modelés, Daumier inaugure une tradition qui s'incarne aujourd'hui surtout dans les marionnettes, de Kermit la Grenouille aux *Guignols de l'info*. Outre les contenus, Daumier opère un glissement qui va du « beau » dessin, bien fini, vers l'esquisse, le tracé rapide, l'improvisation, et même une certaine négligence dans la facture.

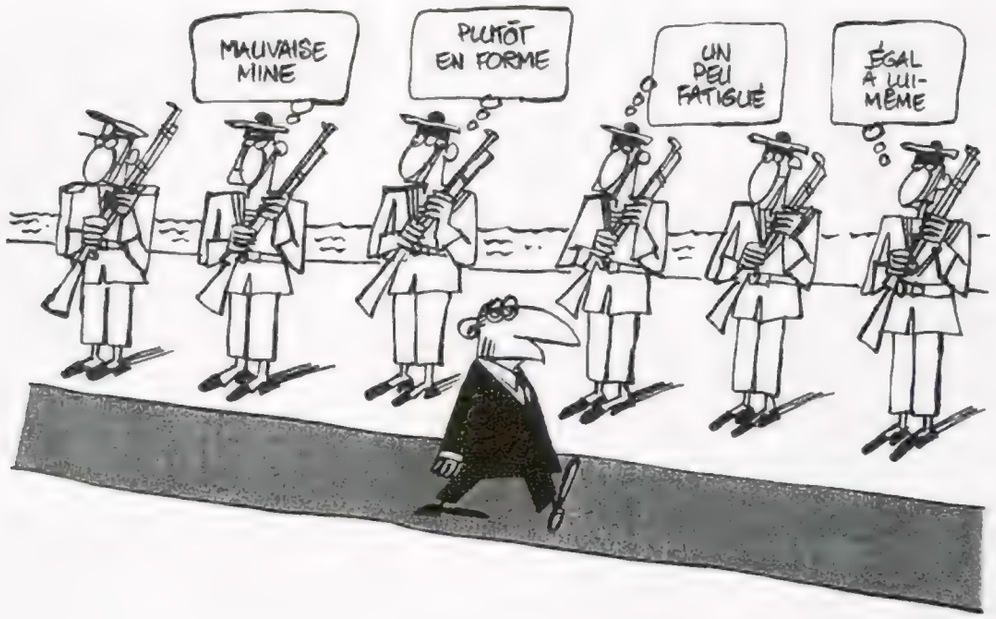
Cette veine est toujours bien vivante, comme en témoignent Siné, Reiser, Wolinski… et Pétillon. La tradition artistique bourgeoise met en avant un ensemble de valeurs étrangères à ces auteurs : la représentation académique, le labeur et la virtuosité, ces critères étant issus de la tradition chrétienne de la probité artisanale et de la souffrance nécessaire au travail, des valeurs imposées au peuple par le pouvoir « d'en haut ».

On ne peut dès lors attendre de Pétillon qu'il s'échine à obtenir la caricature la plus virtuose ou la plus labo-

2 | *Sortie des urnes*, Albin Michel, 2005.

3 | *Ibid.*

Cinquantenaire du débarquement en Provence : les troupes passent en revue Mitterrand.



rieuse, la plus ressemblante même. Pour citer Baudelaire à propos de Daumier, « on regarde, on a compris ». Et l'on retrouve ici, dans le domaine du dessin, l'élasticité et la compacité variables qui font la marque de Pétillon dans la mise en image : la caricature de Jacques Chirac (ou de tout autre) se modifie, se dilate ou se contracte, sans nécessairement être meilleure, ou moins bonne, il s'agit toujours d'un Chirac reconnaissable, quoique différent dans ses apparences.

Un dessin le dit de manière exemplaire, dans lequel les troupes passent en revue Mitterrand à l'occasion du cinquantenaire du débarquement en Provence : les militaires pensent successivement du Président qu'il a « *mauvaise mine* », « *plutôt en forme* », « *un peu fatigué* », « *égal à lui-même* »[4]. Mitterrand est toujours le même et différent, règle que Pétillon applique à chacun de ses dessins depuis longtemps. Pour y arriver, il les laisse volontairement comme à l'état d'ébauche, les épaisseurs inégales du trait répugnant à mettre en avant un quelconque savoir calligraphique. Si le mot n'était galvaudé, on évoquerait la fraîcheur du brouillon. Pétillon dessine comme d'autres écrivent, sans honte et sans retenue. Des hachures rapides pour suggérer le décor, d'autres pour évoquer les ombres, et le tour est joué. L'une après l'autre, les taches d'encre deviennent visage, vêtement, objets, espace. L'image globale se construit petit à petit à partir de ces éléments de base laissés tels quels. La fabrication de l'image reste visible, comme à l'état brut, ce qui en fait la qualité et la modernité.

Pétillon a compris qu'à la gravité intellectuelle du contenu, il faut allier la décontraction du dessinateur. De cet écart vient le rire. Car chacun sait que si les événements les plus lourds s'envolent, les images les plus légères restent. ■

Amnistie pour le retour des capitaux ?

4 | Dessin repris dans l'album *En plein dans le potage*.

Revenons à nos moutons

Dominique Hérody

Si, ces temps derniers, il ne saurait être question de moutons autrement que pour se féliciter des subventions de Bruxelles (ou bien les fustiger à Porto Alegre) et, les jours d'actualité creuse, du retour des loups dans le Mercantour (ou le fustiger), au cœur des années 70 nous avions à nous mettre sous la dent la lutte des paysans du Larzac contre l'extension du camp militaire et – puis-je dire surtout – le choix entre le Génie des Alpages *de F'Murrr et le* Baron noir *de Got et Pétillon.*

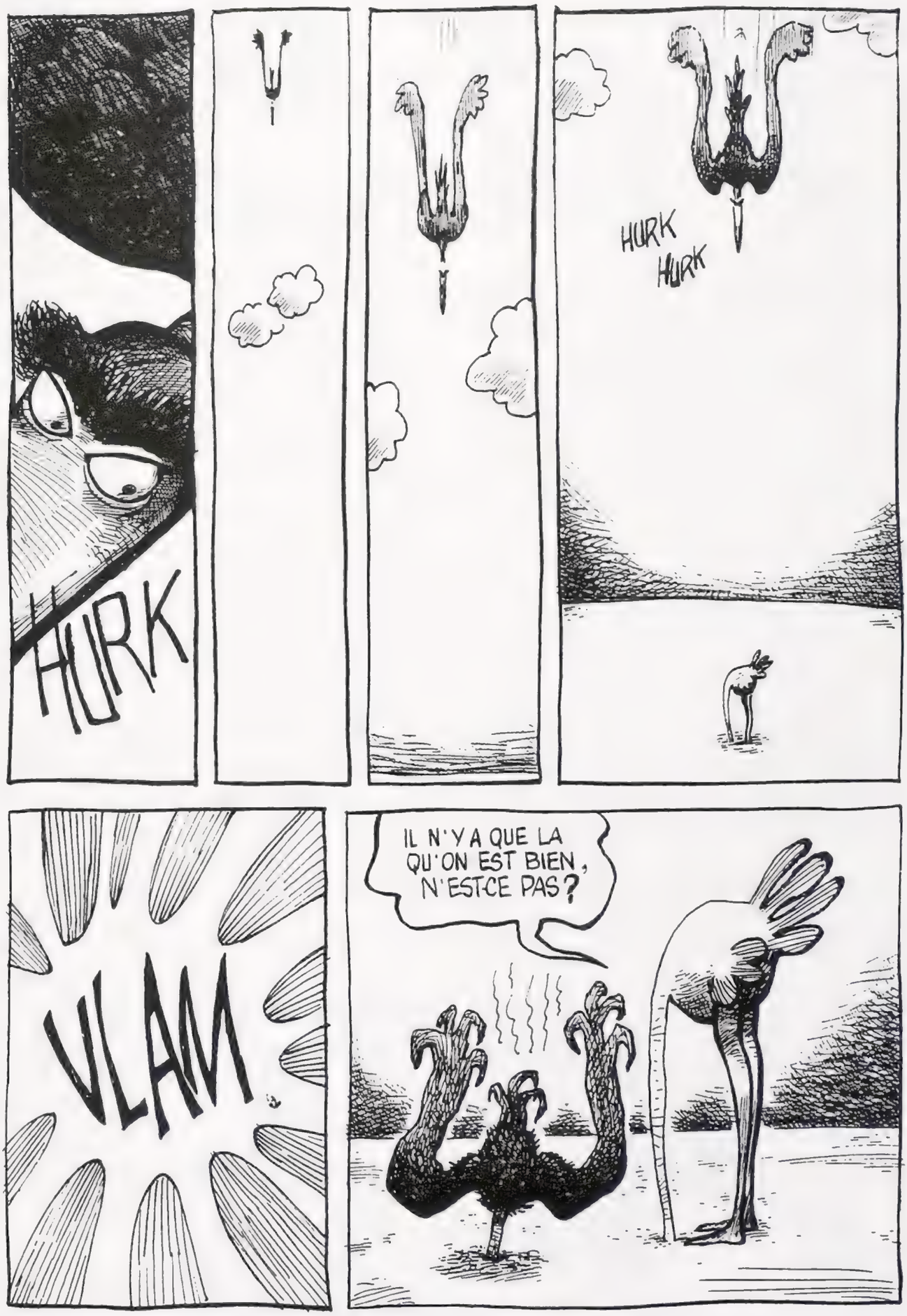
Chez F'Murrr, les moutons sont maîtres du jeu quand, chez Got et Pétillon, le doute n'est guère permis : le « Baron noir » domine les débats. Malgré une époque où il était impératif de choisir son camp, surtout et y compris en son sein même (entre *Pilote* et *Charlie* par exemple, Cloclo ou Johnny, ou encore les tendances du PSU), on trouvait sans peine des amateurs des deux troupeaux.

La parution récente aux éditions Humeurs de deux volumes d'Yves Got (*L'Amateur*, 1 & 2) rassemblant un ensemble de petites histoires permet d'en savoir un peu plus sur ce dessinateur dont le trait est un des plus formidables de la bande dessinée contemporaine, puissant, rageur et élégant, ce même trait qui servit déjà *Le Baron noir* – ou que *Le Baron noir* (lui) a imposé – il y a maintenant trente ans. Depuis *Image en cage* (Futuropolis, 1980), on a peu eu l'occasion de se confronter à cette autre face de Got, non contradictoire, celle de courts contes cruels (les enfants connaissent un autre côté encore, avec les dizaines de volumes de *Didou* chez Albin Michel). *L'Arène noire* (Flammarion, 1992), pour sa part, se distingue dans sa bibliographie par son unité de thème : la tauromachie (s'éloigne-t-on tant que ça de nos moutons ?).

Quand il entame sa collaboration avec René Pétillon en 1975, on n'avait en mémoire que sa discrète participation à *Pilote* où il illustra des scénarios qui le concernaient plus ou moins, dans un style gracieux rehaussé de couleurs pop acidulées. A l'instar de son contemporain Baudoin, Got n'est pas un dessinateur empreint de la tradition de la bande dessinée française ou franco-belge. Il s'est d'abord orienté vers la peinture, la plasticité de son coup de pinceau en témoigne. Son séjour à la Visual Art School of New York, bien qu'il y eût reçu l'enseignement en anatomie de Burne Hogarth – sans devenir lui-même aucunement maniériste (maniéré ?) – ne le conduisait pas vers la bande dessinée. Curieusement, par un facétieux tour du destin, Yves Got enseigna la bande dessinée pendant trente ans, avec bonheur, d'abord aux Arts Appliqués Duperré de Paris où Jacques Lob l'invita à lui succéder (Vuillemin et Killoffer, parmi tant d'autres, furent ses élèves), puis à l'école Émile-Cohl de Lyon. On remarqua aussi la vigueur de son trait comme dessinateur de presse, particulièrement au *Canard enchaîné*.

C'est donc avec un bagage tout neuf, exempt de stéréotypes, qu'il aborda la bande dessinée, fort aussi de sa connaissance du comic-strip américain, partagée avec Pétillon.

Dans la mémoire collective, le *Baron noir* est invariablement associé au *Matin de Paris* (puis *Le Matin* tout court), alors que c'est dans l'*Écho des savanes* qu'il éclot d'abord, dans le n°17 du 15 février 1976. Avec *Le Café de la plage* de Régis Franc, il devint la figure de proue du jeune quotidien qui voulait exprimer la sensibilité de la gauche non communiste, voire de la « nouvelle gauche ». Le journal naquit en mars 1977, fondé par Claude Perdriel, propriétaire du *Nouvel Observateur*, et piloté par François-Henri de Virieu, qui dirigeait la rédaction de ce dernier – suite à une crise à *France Soir* qui vit le départ de quelques-uns de ses journalistes emblémа-



| Un gag de la période *Echo des Savannes* - © Yves Got |

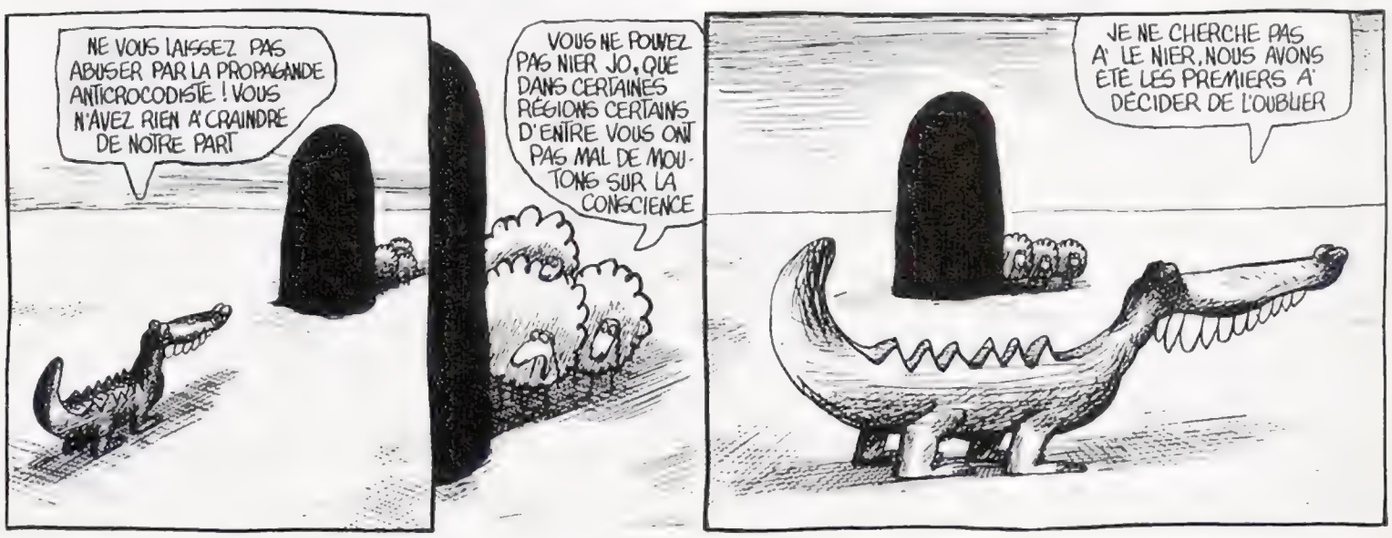
tiques. Ce même *France Soir* qui, alors encore un quotiden à fort tirage, sous la houlette de l'intrépide Vania Beauvais, avait ouvert ses pages à la bande dessinée « d'auteur » avant l'heure : *Blanche Épiphanie* de Lob et Pichard, ou *Hypocrite et le monstre du Loch Ness* de Forest pour citer deux temps forts, actualisant la tradition du feuilleton. A la même époque, à la gauche du *Matin*, plus radical, *Libération* se démarquait par des choix graphiques pour le moins ébouriffants, en contradiction avec le puritanisme maoïste.

L'audience du quotidien – comme le *Nouvel Obs* pour *Les Frustrés* de Bretécher depuis 1973 – amena un nouveau lectorat à la bande dessinée, plus précisément à cette « nouvelle bande dessinée » où le nom de l'auteur était reconnu à l'égal du titre de la série. Que la dimension politique du *Baron noir* trouvât ses aises dans *Le Matin* allait de soi. La nature même du quotidien, son implication directe dans la vie et le commentaire politiques, apporta aussi au ton du *Baron*. Une somme d'intérêts et de sensibilité partagés – pour ne pas parler d'osmose – en firent le succès.

Les formats varieront en fonction du support. Le *Baron noir* n'est pas un strip *stricto sensu*, même si son rythme, quand le gag tient en une page de *L'Écho*, reste en moyenne à quatre temps. La mise en page de Got jouera souvent sur la verticalité et l'horizontalité, instinct du Baron (l'as du piqué) oblige, quand les moutons restent – provisoirement ! – scotchés au sol. Il incruste des vignettes (un peu à la manière de Herriman) à l'intérieur d'une plus grande, égale à la pleine page. Parfois Got redessine entre une publication et l'autre, comme les quelques pages en couleurs publiées en quatrième de couverture de *L'Écho*, faisant le pendant à l'illustration de Solé à la une (du n° 23 au n° 27). Après une publication en parallèle sur les deux supports, bientôt le Baron ne fit plus planer son ombre prétentieuse et ricanante que sur *Le Matin* ; le strip s'imposera, allant de plus en plus vers un trois-temps. Le rythme quotidien était le sien. Got n'oubliera cependant jamais la plasticité de sa bande, préoccupation rare quand la vie au quotidien peut tourner à la routine. La chute du gag est essentielle : l'autruche n'ose pas se montrer car elle est « coiffée comme une folle », le mouton a bien cru que le Baron va rentrer bredouille alors qu'il s'est fait barboter son portefeuille et, surprise, Léon portait une moumoute ! La Giscardie avait son antidote, sévère et subtile.

Raymond Depardon, dans *Une partie de campagne*, qu'il tourna lors de la campagne victorieuse de 1974 (par ailleurs auteur de *Numéro Zéro* sur la genèse du *Matin*), montre les élans libéraux de Valéry Giscard d'Estaing (dans le sens américain du terme), jeune, moderne, décontracté, mais aussi le poids de son côté Mr Hyde incarné par Michel Poniatowski, futur ministre de l'Intérieur, digne héritier de Raymond Marcellin, qui marqua son septennat par une obsession sécuritaire comme plus tard Pasqua ou… Sarkozy. S'il y eut un semblant de rupture avec le conservatisme étroit de Pompidou – on pense au droit de vote à 18 ans et surtout à la libéralisation de l'avortement portée par Simone Veil et votée grâce à la gauche –, il n'est que de relire *Le Baron noir* pour illustrer les années Giscard, où la peine de mort était encore en usage.

La tentation est parfois grande de surinterpréter une œuvre en y cherchant à toute force des allusions, en la



© Yves Got

© Yves Got

lisant comme un commentaire sur la société de son temps ; *Le Baron noir* l'est délibérément, même s'il ne s'y réduit pas. Rassurons-nous, on peut faire l'économie des années Giscard pour lire *Le Baron noir* aujourd'hui car ses qualités artistiques intrinsèques le rendent intemporel comme le sont *ad eternam* les différents avatars de la « comédie » du pouvoir. Sa symbolique, plutôt simple, voire traditionnelle dans le rôle que tiennent les différents animaux, est enrichie de multiples variations, de décalages et d'absurdités (on connaît l'inclination de Pétillon pour le *nonsense*) qui l'empêchent de glisser sur une mauvaise pente, qu'elle soient celle du tract ou celle du cliché. Le Pétillon chroniqueur politique saura toujours suffisamment en rire pour éviter ces écueils. A cette même époque, il épinglait la Poniagiscardie par le truchement de Jack Palmer : une délirante et foisonnante aventure raconte l'affaire de Broglie (prononcer de Broïlle) dans *Pas de Répit pour Jack Palmer* (le nom du ministre Casino de Brooklyn doit se prononcer « Académie de Billard de Marcq-en-Barœul »), où Poniatowski, en parfait matamore, voulant trop en faire, en dit trop sur le meurtre de son ami politique, et laisse à penser qu'il en savait beaucoup.

Le Baron noir retranscrit une époque où se font sentir les conséquences du premier choc pétrolier suite à la guerre du Kippour de 1973, où l'idée écologique s'affirme (les Amis de la Terre, *La Gueule ouverte*, la candidature de René Dumont à la dernière élection présidentielle) ; les enlèvements plus ou moins politiques (le Baron noir enlève une carotte pour obtenir une rançon) et les détournements d'avions sont monnaie courante, comme les bavures policières (la corne du flic-rhinocéros est ensanglantée : « *Je nettoyais mon arme, le coup est parti* »), et puis la psychanalyse, les punks — qui, par leur (in)différence, résistent au Baron noir —, les nouveaux philosophes, etc.

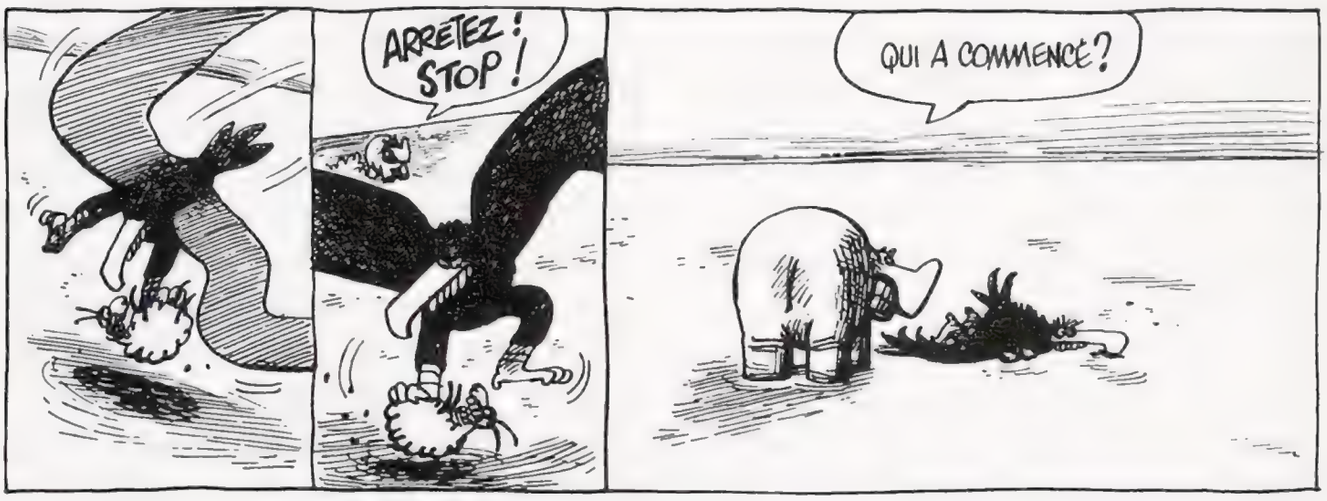
Deux pages parues dans *L'Écho des savanes* n° 23 résument bien la dimension politique du propos de Got et Pétillon : elles illustrent pertinemment ces années-là, comme elles ne seraient pas déplacées aujourd'hui, la deuxième surtout. Pourquoi le Baron noir a-t-il choisi tel mouton parmi tous les autres ? : « *Parce que tu es le délégué syndical.* »

Le Baron est sans vergogne. Le mouton est bêlant. De Gaulle disait que les Français étaient des veaux ; Got et Pétillon traduisent le concept par « moutons ». On n'ergotera pas sur les nuances. Le Baron peut être mielleux, sournois, il profite des divisions – qu'il provoque parfois –, celles-ci étant inhérentes à la démocratie. Dans un des tout premiers gags, le Baron propose des baptêmes de l'air : le mouton s'y inscrit ! On comprend que la sujétion au pouvoir est dans un cadre démocratique.

La population ne se réduit pas à « Baron noir *vs* Moutons ». Le pays, désolé, est une simple ligne d'horizon (on repense au *Krazy Kat*, en plus dépouillé) avec, ici ou là, si nécessaire, un arbre ou un rocher comme l'impérieux sommet couronné par l'aire du Baron, noblesse oblige : son « bureau ». Tout un bestiaire peuple ce pseudo-désert. Le Baron noir n'est pas toujours en activité – ou bien l'est-il sans répit, hors-champ. Même absent, c'est lui qui domine le jeu par son envergure, en toutes circonstances : les moutons n'en profitent pas pour danser, pas plus que les éléphants qui, eux, sont trop occupés à penser (à gauche), ou l'autruche pour sortir la tête du sable. Les serpents se rappellent leur rôle premier autour d'un pommier. Les tortues se blotissent dans leur carapace, bien plus résistante que le

plus épais des manteaux de laine. Les fourmis rouges et leur fourmillière (« rouges prolétariennes ») s'activent et occupent plus qu'à leur tour les flics-rhinocéros et leur chef Gronia, qui iront jusqu'à se déguiser en girafe. Comment diable font-ils pour noyauter les fourmis rouges prolétariennes ? Le crocodile est communiste (le coco-dile ?), ou plutôt LE communisme. Son nom est Jo, mais sans doute serait-il hardi d'y voir une allusion à Georges Marchais. Les vautours, vieux cons réactionnaires – on ne les attendait pas autre part – se plaignent que la nourriture n'a plus de goût ou que les jeunes ne veulent plus faire le métier.

Que l'autruche soit à l'abri du Baron grâce à sa légendaire politique pourrait laisser penser que les auteurs souscrivent à son attitude si l'accumulation des situations, et leur tonalité sarcastique, n'infirmaient pareille

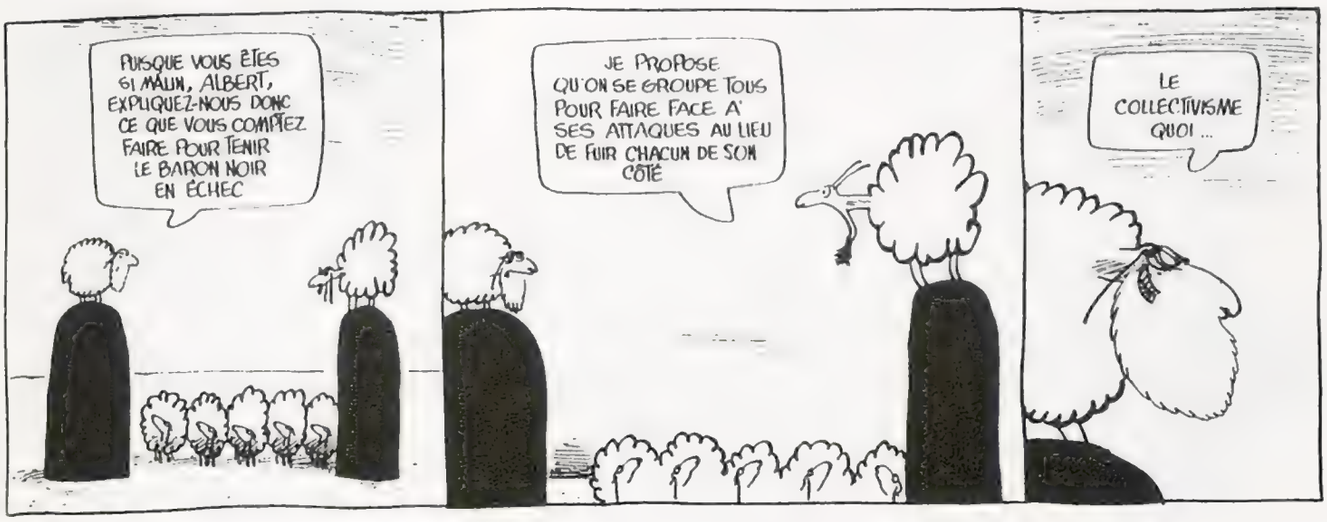


© Yves Got

interprétation. Les tortues ont aussi un mode de défense spécifique, le Baron s'y casse les « dents » alors qu'elles n'ont pas d'autre mérite que d'être petites bourgeoises dans leur pavillon de banlieue, comme le petit cochon dans sa maison en brique. Et l'éléphant, le philosophe (Hald pour Althusser ?), n'échappe-t-il au Baron que grâce à son énormité, qu'il préférera avancer la profondeur de sa réflexion comme motif de son immunité. Le mouton est LA victime par défaut, car le Baron ne se distinguera jamais par son courage.

Les rapports entre le Baron et la police ne sont pas si organiques que ça. Dans ce monde nettement soumis à la loi du plus fort, néolibéral avant l'heure (à la loi limitant les droits des rapaces, le Baron répond que « *dans ce pays on fait tout pour décourager l'initiative individuelle* »), l'obsession groniatowskienne de combattre la subversion dépasse toute autre considération. C'est le rôle de l'État. Le Baron se débrouille bien tout seul dans sa sphère économique. Bien sûr, la police fait son boulot en s'interposant entre le Baron et le mouton, demandant : « *Qui a commencé ?* » ; et le mouton préférera se faire enfermer que de se laisser capturer par le Baron.

Les premières années de la série sont très marquées par cette vision policière, comme elles l'étaient dans la première partie du septennat. La dramaturgie principale s'oriente résolument autour de ce trio : Baron, Mouton et Rhinocéros. La dialectique autour des deux premiers dominera la suite, où les gags plus périphériques disparaîtront, avec cependant un rôle accru pour les intellectuels. Le crocodile résistera, toujours plus vieux, se présentant sempiternellement comme une alternative radicale – mais fort peu engageante. Nous sommes en pleine renégociation du Programme commun de la Gauche en perspective des élections législatives de 1978, gagnables après la courte défaite de Mitterrand en 1974. Le climat est tendu et les débats sont âpres, parfois grandioses ! *Le Matin* qui, contrairement à *l'Humanité*, n'est pas lié organiquement à un parti, n'en est pas moins une des fortes voix de la gauche non communiste. Le choix se résumerait-il à cette alternative : ou Gronia, ou Brejnev ? Si Got et Pétillon ne sont pas les porte-paroles d'un camp, ils participent de fait au débat. Ils ne sont pas les hérauts de la gauche établie ou d'un certain syndicalisme désuet ; ils en fustigent l'archaïsme, comme le fustigera Michel Rocard. D'ailleurs,



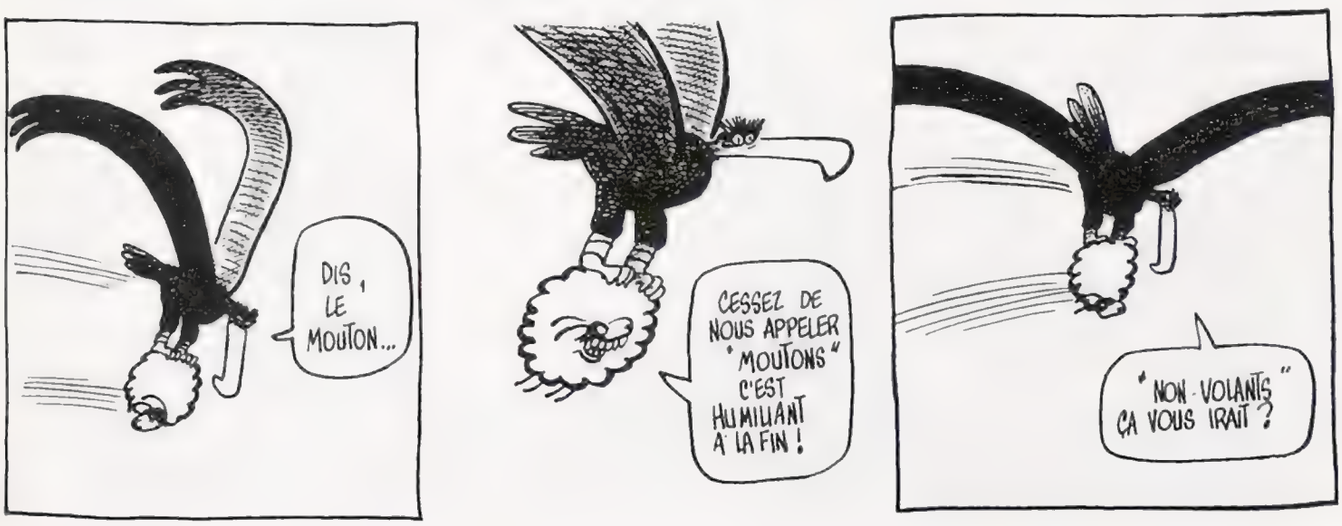
© Yves Got

Le Matin, pas plus que le *Nouvel Observateur*, n'était la tasse de thé de François Mitterrand qui veilla à l'émergence d'un concurrent, quasi mort-né.

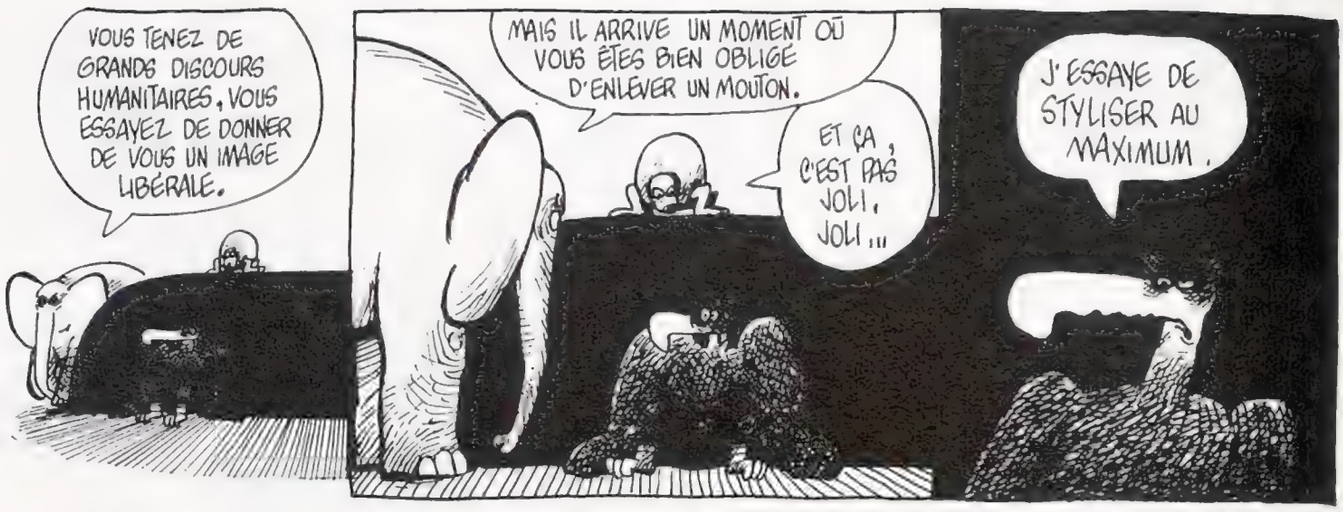
Chez les moutons, le pouvoir est incarné par un ancien qui porte barbe blanche, figé sur son rocher, « à sa place ». Un fantoche vaniteux, résidu de la vieille droite cléricale, dont la sclérose renforce encore, si besoin était, la mainmise du Baron sur les consciences – ou ce qu'il en reste. Quand les moutons veulent s'extraire de leur état moutonnier, que l'esprit de révolte les parcourt comme par miracle (tant leur sort semble scellé), qu'ils se syndicalisent, qu'ils entament des négociations, le Baron n'en fait qu'une bouchée, comme de bien entendu. En se marrant.

La métaphore du Baron noir, très pessimiste, doit-elle être entendue au premier degré ? Auquel cas elle ne pourrait passer pour de gauche, la gauche refusant par essence qu'il soit impossible de changer un injuste état des choses. Signaler la stérilité des intellectuels n'est pas de gauche non plus. Le jeu de Got et Pétillon est bien plus subtil. A l'instar de Bretécher, ils s'adressent à un public de gauche qui doit rire de lui-même.

Le mérite de chacun, en tout cas, n'est pour pas grand-chose dans la résistance au prédateur. Les moutons aspirent à la liberté alors qu'ils ont de l'herbe à profusion ; le Baron les traîte alors de goinfres ! Un mouton parfois se rebelle. Il veut sortir du lot. Il se sent un individu quand le Baron le choisit et l'enserre. Il n'existe que par rapport à lui. Quand on lui parle de chiffres, le Baron répond que chaque mouton est unique. Bien vite la solidarité marque ses limites, car les méthodes expéditives du Baron anéantissent tout début de courage. Au moins, signe d'époque, qu'ils ne s'appellent plus « moutons » mais « non-volants ». Les nouvelles générations branchées, après celle des insondables punks, voudraient le ringardiser mais, passée la surprise et bien que le Baron soit agacé par leurs propos outrageants, le résultat fatal ne varie pas. Un désarroi passager devant cette modernité lui fit tout de même se couper les plumes ! Le crocodile et lui trouveront un terrain d'entente devant le



© Yves Got



comportement de cette génération iconoclaste, qui dépasse leur entendement. Habile, le Baron acceptera le débat avec les intellectuels, l'éléphant et une tortue, par pure distraction contre un certain blues lié à l'entière dépendance de sa vie vis-à-vis des moutons. Sa voracité innée passera pour de la simple mauvaise foi. Flattés que le Baron les écoute, ses interlocuteurs souhaitent comprendre le phénomène. Au final, la tortue s'enfermera dans sa carapace en donnant une semaine au monde pour changer !

Un nouveau protagoniste apparaît vers la fin de la série. Le Baron laisse un moment la vedette à une espèce de tatou qui privatise SA falaise, cette même falaise où l'éléphant se posait les questions fondamentales sur l'existence, ce qui fera bien ricaner le Baron à son retour de quelques jours de congé accordés par ses auteurs, sans doute à la recherche d'un second souffle. Les actions de ce milliardaire qui croit qu'on peut tout acheter feront long feu. Le Baron n'a que faire du pouvoir de l'argent. Il vole.

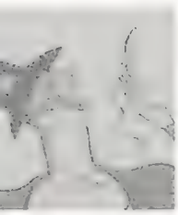
Dans une nouvelle suite, le Baron noir trouvera son maître en taille, en force et en cynisme : le Dragon vert, un imposteur. Le crocodile et lui devront faire faire front commun devant ce danger – le tout-pouvoir de la technologie, se demande-t-on ? Le crocodile croit brièvement à sa chance avant de fuir, la queue basse, sans perdre cependant sa rhétorique gravée dans le marbre. La passivité des moutons, qu'il se voit contraint de draguer, le révolte. De toute façon, rien ne change pour eux. Le message est trop clair : on sait qu'on peut toujours trouver plus fort que soi. La compétition économique, particulièrement aujourd'hui, le prouve à l'envi. Mais l'humour y perd quelque peu de sa subtilité, devenant trop démonstratif. La chute finale révèlera que le Dragon Vert était effectivement un robot. Le message est un peu court. Les gags s'en ressentent, la mécanique est trop voyante. On pourrait même entendre un contresens qui établirait que le Baron noir, lui, restait un « humain ». Le personnage y perd dès lors qu'il ne domine plus la situation, avec ce déplacement radical du rapport de force. Il avait ses ridicules qui ne le tuaient jamais, là il est ridiculisé. Maintenant nous serions invités à le plaindre !

Le Baron noir s'éteindra avec l'arrivée de la gauche au pouvoir. *Le Matin* n'atteindra pas le terme du septennat. La fortune éditoriale du *Baron noir* ressemble à celles de bien d'autres bandes dessinées de ces années-là : difficilement disponibles. De 1976 à 1981, six volumes ont été publiés, tantôt en autoédition par Got (à l'image de Bretécher), tantôt par *Le Matin*. Les éditions Zenda, en 1990, offrirent un assez beau volume d'une intégrale partielle (pardonnez cet oxymoron), pas très bien organisé, où manque cruellement toute indication chronologique ; c'est singulièrement fâcheux pour une œuvre rebondissant sur l'actualité. Elle fut reprise sans vergogne par Glénat pour l'anniversaire de ses trente ans d'édition (pendant lesquels il absorba le petit mouton Zenda), longtemps après le premier Canard, *Le Canard Sauvage* – où Got publia –, combien moins libre que son confrère *Le Canard enchaîné*. Que fait la police ? ■

| L'histoire de l'art relue par Pétillon |

L'école du New Yorker

Harry Morgan



Ayant atteint le seuil des 80 ans, l'éminent magazine humoristique américain The New Yorker *décida coup sur coup d'éditer, en 2004, l'intégrale des cartoons parus dans ses pages (soit 68 647 dessins ou bandes dessinées) et, l'année suivante, de publier carrément l'intégralité du magazine, soit plus de 4 000 numéros, sur une collection de huit CD. L'occasion, pour* Neuvième Art, *de se pencher sur la contribution du* New Yorker *à l'humour graphique.*

Le *New Yorker* parut pour la première fois le 21 février 1925. Son fondateur s'appelait Harold Ross. Son bailleur de fonds était Raoul Fleischmann. Il y avait plusieurs branches de Fleischmann, toutes aisées, mais celle à laquelle appartenait Raoul s'était enrichie dans la boulangerie.

Assez bizarrement pour le fondateur d'un magazine urbain et sophistiqué, Harold Ross venait de l'ouest (il était originaire d'Aspen, Colorado). Il avait reçu une éducation victorienne, était profondément embarrassé par la moindre allusion à l'anatomie humaine ou aux fonctions organiques, et ne fut jamais à son affaire dans les occasions sociales. La présence d'une jeune femme le mettait mal à l'aise.

Une anecdote fameuse a trait à un dessin de Peter Arno paru en 1929. Un jeune couple s'adresse à un motard de la police, dans un bled, et lui annonce que leur voiture vient d'être volée. La scène se passe de nuit. Le jeune homme tient sous le bras la banquette du véhicule. Selon la légende, Ross n'aurait pas compris ce que signifiait le sauvetage de la banquette et ce que le couple était en train de faire dans les bois au moment du vol. Peut-être la banquette évoquait-elle dans l'esprit de Ross ces dessins humoristiques, ou ces images du cinéma burlesque, où le rescapé d'un accident de voiture se promène avec un volant tordu. L'anecdote semble d'autant plus problématique que les dessins de Peter Arno (arrivé dans le magazine dès 1926) multiplient les allusions sexuelles et préfigurent le type d'humour graphique qui fera, trente ans plus tard, le succès de *Playboy*.

Plus bizarrement encore, l'ignorance de Ross en matière littéraire était totale. (« Est-ce que Moby Dick est le nom de la baleine ou du type ? ») Ce qui l'intéressait, c'était ce que les Américains nomment *trivia*, les

"Nous voudrions signaler une voiture volée"

| Dessin de Peter Arno (1929) |

détails obscurs du genre « l'Empire State Building oscille de tant de centimètres par grand vent », et il déployait dans la vérification de leur exactitude, quand ils étaient mentionnés dans le magazine, le soin obsessionnel qui était l'une des caractéristiques de sa personnalité.

La bizarrerie de son fondateur se manifesta dans la façon dont fonctionnait la rédaction. Ceux qui ont connu le *New Yorker* pendant les années Ross décrivent une ambiance curieuse, une sorte de snobisme supérieur, personne n'étant jamais présenté à personne. De même ce que chacun était payé restait profondément mystérieux.

Les idées de Ross sur les dessinateurs étaient encore plus étranges. Ross était convaincu que les *cartoonists* étaient incapables de mener une existence normale et avaient besoin d'une supervision constante (peut-être parce que, du point de vue du péquenot que Ross était fondamentalement, dessiner n'était pas un « vrai » métier). Ross pensait aussi que les *cartoonists* étaient chroniquement en proie à des phobies et des terreurs diverses, projetant peut-être sur eux sa propre symptomatologie anxieuse.

De l'aveu du successeur de Ross, William Shaw, le magazine devait beaucoup, dès l'origine, à un petit groupe de personnes : le couple *d'editors* E. B. White et Katharine Angell (qui devait devenir Katharine White), les *cartoonists* James Thurber et Peter Arno.

Ross régna sur son magazine pendant un quart de siècle. Il mourut le 6 décembre 1951. Shawn prit sa relève à partir de 1952. Il était par bien des côtés l'opposé de Ross : extrêmement cultivé, et sa timidité se traduisait par une urbanité exquise. Raoul Fleischmann, le propriétaire du magazine, mourut en 1969. Sa famille vendit le *New Yorker* à Advance Publications Inc. en 1985. En 1987, le nouveau propriétaire poussa William Shawn à la retraite et le remplaça par Robert Gottlieb, des éditions Knopf, autre fleuron de l'empire Advance. En 1992, la Britannique Tina Brown devint rédactrice en chef. Ce fut une mauvaise période pour le *New Yorker*, caractérisée à la fois par le snobisme et, sous une apparence d'iconoclasme, une forme supérieure de conformisme. Art Spiegelman, qui fut embauché au *New Yorker* en partie à cause du succès de *Maus*, a décrit ses relations aigres-douces avec sa patronne dans *Bons Baisers de New-York*. Force est de reconnaître que le refus de certains projets de couvertures que Spiegelman reproduit dans son ouvrage n'est pas à l'honneur de son ex-rédactrice en chef. (Les dessins refusés finirent parfois dans le gauchisant *The Nation*.) En 1998, David Remnick prit les commandes du magazine et il les détient toujours. Le magazine passa aux mains de The Condé Nast Publications en 1999. Spiegelman le quitta en 2002. Cependant sa femme, Françoise Mouly, y exerce toujours les fonctions de directrice artistique.

La petite vieille dame de Dubuque

Les premières années du *New Yorker* procurent, quand on les lit aujourd'hui, l'impression que procure n'importe quelle revue ou n'importe quel journal qu'on relit plusieurs décennies après sa parution : celle d'une chose navrante. Même les dessins sont médiocres, quoiqu'il soient de loin ce qu'il y a de meilleur dans le magazine. La spécialité du titre, dans ces premières années, est l'anecdote, la petite observation amusante, qui s'étend parfois jusqu'à la longueur du portrait – désigné comme *Profile*. L'époque est celle que le cinéma muet et les nouvelles de Scott Fitzgerald nous ont rendue familière ; la préoccupation constante des mondains et des cosmopolites new-yorkais – et du magazine qui les représente – est de se montrer suffisamment sophistiqués et, en quelque sorte, à la hauteur de leur réputation. Dans la terminologie de Ross, le *New Yorker* n'était pas rédigé pour « la petite vieille dame de Dubuque », et il fallait éviter par conséquent tout ce qui paraissait propre à intéresser « la petite vieille dame de Dubuque ».

Le fait que le *New Yorker* soit, pratiquement dès le début, sinon une revue littéraire, du moins une revue pour lecteurs amateurs de littérature et d'art, ne fait qu'ajouter au problème, car, contrairement à une idée reçue, la littérature et les arts connaissent une obsolescence plus rapide que les productions industrielles. Le phénomène est déguisé par la transmission d'un canon littéraire ou artistique, mais ce canon émerge précisément d'un processus impitoyable de sélection.

Même à un lecteur féru de littérature nord-américaine, une liste de « parutions du mois » dans un numéro du *New Yorker* des années 1930, 1940 ou 1950 produira le même effet que la lecture d'une page d'annuaire téléphonique. C'est une mer de noms étrangers, sans le moindre élément familier à quoi se raccrocher. Si par bonheur un nom surnage, au milieu de quarante noms inconnus, il y a de bonnes chances que ce soit celui d'un auteur de romans à énigmes.

– On va où ?
– Mêlez-vous de vos affaires !

Un bon exemple de l'humour pas très drôle mais au dessin avant-gardiste des débuts du *New Yorker*

Même le traitement de l'actualité cinématographique, qui commence donc dans les dernières années du muet, déçoit profondément. En réalité, les aperçus classiques – et souvent cités – du *New Yorker* sur les grands films hollywoodien sont ceux de Pauline Kael, qui n'entra au magazine qu'en 1968 ; quand elle traitait du canon cinématographique américain, il s'agissait par conséquent de ressorties.

Les ouvrages commémoratifs tendent à mettre en avant le traitement que fit le *New Yorker* des grands événements du XX^{e} siècle, par contamination d'un *topos* du journalisme : ce qui rendrait le titre exemplaire serait sa couverture exceptionnellement lucide et pertinente des grands événements internationaux, en une sorte d'*histoire en direct*. Une telle perception repose sur deux postulats cachés : 1. la prééminence de l'histoire événementielle sur tout le reste ; 2. l'idée que l'histoire d'un média se confondrait avec cette histoire événementielle. Ces deux postulats sont clairement erronés dans le cas du *New Yorker*, qui est par contre un excellent miroir de l'histoire sociale de son pays, et dont l'existence se confond dans une large mesure avec l'histoire littéraire de ce même pays.

De fait, quand on les considère avec le recul de quelques décennies, les prouesses purement journalistiques du *New Yorker* paraissent quelque peu douteuses. La célèbre couverture des procès de Nuremberg par la romancière Rebecca West (7 sept. 46) se caractérise surtout par la description de l'atmosphère d'ennui qui se dégage de l'interminable processus judiciaire, ce qui paraît au mieux anecdotique et est au surplus d'un faible rendement littéraire (il est très difficile de décrire l'ennui). Beaucoup plus intéressante est la série d'articles de la même Rebecca West sur les traîtres. (D'autres parurent dans *Harper's Magazine* et l'ensemble fit un livre). De la même façon, le célèbre numéro commémoratif du premier anniversaire du bombardement d'Hiroshima (31 août 1946) procure, à le lire aujourd'hui, une impression étrange. Le sommaire entier est consacré à l'événement et c'est l'un des deux numéros dans l'histoire du magazine à ne contenir aucun dessin humoristique (le second est le numéro paru après les attaques sur New-York en 2001). Mais ce que contient ce fameux numéro sur Hiroshima est en réalité un documentaire romancé – le type même de fiction sur lequel il vaut mieux jeter aujourd'hui un voile pudique –, écrit par John Hersey, narrant le destin de six survivants de la bombe, deux femmes, deux médecins et, bizarrement, deux ecclésiastiques, dont un prêtre jésuite allemand.

Il est trop tôt pour porter un jugement sur le traitement à chaud par le *New Yorker* des attaques du 11 septembre 2001 (numéro daté du 24 septembre), même si, comme nous l'avons déjà écrit dans ces pages, la célèbre couverture noire, ton sur ton, d'Art Spiegelman, restera comme une des icônes du XXI^{e} siècle. Le numéro contient les publicités, mais il

THE NEW YORKER

| Eustace Tilley, le dandy qui est l'incarnation du magazine |

comporte un seul *cartoon*, sans gag, de Booth, montrant une violoniste qui a cessé de jouer et a posé par terre son instrument et ses lunettes et le célèbre « chien de Booth », la tête sous les pattes. Parmi les témoignages, celui de la regrettée Susan Sontag – expliquant que ce qui arrive est de la faute des Américains, et formulant avec la ferveur d'un fanatique baptiste le souhait que cela les incite à examiner la noirceur de leur conscience – restera comme un pittoresque témoignage d'un certain esprit du temps et d'un certain conformisme radical.

En réalité, ce n'est pas dans la couverture des événements que le magazine excelle, mais plutôt dans des analyses en profondeur, ayant fréquemment la longueur d'un livre. (La rubrique *A Reporter at Large* permet précisément d'accueillir ces papiers surdimensionnés.) Mais il faut attendre les années 1960 pour voir l'âge d'or de ce type de journalisme. Citons *Silent Spring*, la courageuse dénonciation des pesticides par Rachel Carson en 1962, la couverture du procès Eichmann par Hannah Arendt en 1963, ou encore *In Cold Blood*, l'enquête sur une série de meurtres dans le Kansas, par Truman Capote, en 1965. Leur équivalent contemporain est la dénonciation des exactions commises par les Américains dans la prison d'Abu Ghraib en Irak par Seymour Hersch en 2004.

Sur le plan littéraire, le magazine vaut par le travail de ses critiques, travail au jour le jour, peu contraint par l'événement, sinon celui que constituent les parutions. A cet égard, des chroniques comme celles du critique et théoricien Edmund Wilson, qui figurera au sommaire du magazine pendant quatre décennies, paraissent exemplaires. Clairement ancrées dans une époque sans être aveuglées par l'idéologie de cette époque, elles proposent au contraire une analyse empreinte de scepticisme, ce qui est la définition de la bonne critique (c'est celle que pratiquait le Dr Johnson). A l'heure actuelle, la relève est prise par des auteurs comme Louis Menand, Adam Gopnik, Joan Acocella ou encore le romancier John Updike.

Même pour ce qui touche la fiction humoristique, les résultats sont mitigés. Si les récits de Thurber sont drôles et parfois géniaux (nous pensons à son classique *My Life And Hard Times*, étonnant portrait d'une famille de demi-fous, dont la parution dans le magazine commença le 8 juil. 33), l'ordinaire ne dépasse par celui de n'importe quel magazine humoristique. Les nouvelles de Brendan Gill, spécialiste des fictions mettant en scène nonnes et prêtres d'origines irlandaise, sont plutôt au-dessous des histoires de Don Camillo par Giovanni Guareschi. Jusqu'aux années 1930, la grande référence de la fiction du *New Yorker* reste visiblement les nouvelles de Scott Fitzgerald, quoique l'auteur de *Gatsby* ait lui-même peu écrit pour le magazine. (Ses récits alimentaires paraissaient dans le *Saturday Evening Post*.) Parmi ceux dont la prose comique peut se lire avec autre chose qu'une curiosité d'historien, citons, outre James Thurber, Ring Lardner, Robert Benchley, John O'Hara, John Cheever.

Les lecteurs du *New Yorker* avaient, semble-t-il, élaboré une sorte de hiérarchie des collaborateurs du magazine. Au sommet figuraient les *cartoonists*. Les auteurs

des nouvelles venaient au-dessous. Puis venaient les auteurs d'histoires vraies, c'est-à-dire de reportages, et (peut-être un peu au-dessous) les critiques.
En somme, qu'on se place du point de vue de l'historien des lettres ou du sociologue, ce n'est nullement voir le *New Yorker* par le petit bout de la lorgnette que de considérer que ce qui fait son importance est l'humour dessiné.

Comment on fait le *New Yorker*

Comme toute entreprise, le *New Yorker* élabora des stratégies permettant d'optimiser la production de *cartoons*. Pour commencer, beaucoup d'inconnus envoyaient des dessins, qui n'étaient presque jamais acceptés. Il arrivait cependant qu'une idée fût bonne, auquel cas on l'achetait à son auteur. Les gags étaient aussi achetés à des *gagmen*. Brendan Gill (*Here At the New Yorker*) note qu'ils étaient soixante-dix ou quatre-vingt à l'époque où il écrivait, soit au milieu des années 1970. Ces gags étaient alors exécutés par des dessinateurs maison. Les gags d'Helen Hokinson seraient écrits le plus souvent par un *gag-writer* du nom de James Reid Parker selon Thurber (*The Years With Ross*), ou par Richard McAllister à en croire Brendan Gill.
D'autre part, le *cartoon* connaît un traitement éditorial au sein du *New Yorker*, à l'occasion d'une conférence éditoriale hebdomadaire. E. B. « Andy » White récrivait fréquemment les légendes[1].
Le jeu récemment instauré par le *New Yorker* – trouvez une légende pour ce dessin – témoigne de ces pratiques éditoriales. Mais il rencontre naturellement ses limites : la légende proposée par des lecteurs subtils est la glose d'un dessin que le dessinateur a délibérément rendu énigmatique (par ex. : une femme lit un livre au lit ; son compagnon, caché derrière un journal, est un gros insecte du genre cigale). Ce *cartoon* ne fonctionne évidemment pas comme un *cartoon* normal, où l'idée jaillit de façon globale et où le dessin peut, par ailleurs, être d'une complète banalité.
Les dessins du *New Yorker* sont crédités pour être les premiers à utiliser une seule ligne de légende. Dans son hommage à Ross, Shawn écrit par exemple : « *The cartoon with the one line caption [was] there from the beginning.*[2] » Par contraste, un *cartoon* de Punch, par exemple, est un fragment de dialogue comique, surmonté d'un titre et accompagné d'une didascalie (même si tous ces éléments sont plus ou moins optionnels). Thurber, dans *The Years With Ross*, explique comment fonctionne la réduction. Dans un dessin de Peter Arno montrant un couple qui se dispute, la femme dit : « *And after I've given you the best years of my life.* » Le mari rétorque : « *Yes, and who made them the best years?* » Il est évident que la réplique de la femme peut se déduire de celle du mari et que le gag est plus drôle ainsi. Cependant, ainsi simplifié, le *cartoon* devient aussi plus obscur. Il fait partie d'un humour savant et réclame un lecteur subtil. Un lecteur peu éduqué ou un enfant peuvent même avoir l'impression que la réplique est arbitraire et que le *cartoon* est un faux *cartoon*, ne contenant pas de gag.
Ross cherchait à renouveler le dessin d'humour, et son idée intuitive était de fondre texte et dessin en un tout indissociable (peut-être pour échapper aux cartoons qui sont de simples mots d'esprit illustrés). Il lança de véritables appels d'offre à travers New York. En même temps, Ross était profondément conservateur, et le *New Yorker* fonctionnait un peu comme un club de vieux gentlemen où le principe est « des améliorations, mais surtout pas de changements ». Ross se méfia dès l'abord des *cartoons* à « recettes ». (Il se désolait qu'il y ait trop de dessins avec des naufragés, des animaux, etc.) Cependant, ce souci semble quelque peu hors de propos. Le *cartoon* repose sur le décodage instantané par le lecteur d'un récit implicite, c'est-à-dire l'identi-

1 | E. B. White est l'auteur de deux célèbres livres pour enfants. *Stuart Little* (1945) est à présent familier à une bonne partie de la planète, grâce aux films d'animation en images de synthèse. Le roman est une autobiographie sous la forme d'une *fantasy* pour enfants. (White était le dernier né de sa famille, et il n'est pas étonnant qu'il se soit peint sous la forme d'une petite souris.) *Charlotte's Web* (1952), qui s'inspire des longues années pendant lesquelles White s'adonna à l'agriculture, est, à juste titre, considéré aux États-Unis comme un classique de la littérature enfantine.

2 | Une autre des initiatives de Ross, comme l'explique Thurber, est l'usage de l'italique pour les légendes des *cartoons*. Mais cette convention achoppe sur la mise en valeur d'un mot, car il faut alors le rétablir en romain, ce qui inverser la règle normale.

| Quatre couvertures d'Art Spiegelman pour le magazine |

fication d'une situation et la reconstitution de ce qui s'est passé juste avant le moment que nous voyons. La situation doit être à la fois originale et immédiatement intelligible, et le cartoon est d'autant plus drôle qu'elle est l'une et l'autre. Le *cartoon*, en particulier dans le dispositif à réplique unique, repose donc nécessairement sur ce que le lecteur connaît déjà (ce qu'un sémiologue appellerait l'encyclopédie), et les recettes (du genre : les deux naufragés sur un îlot, les deux prisonniers dans leur cellule, les personnages dans un bar, etc.) fonctionnent par conséquent comme une sorte de sténographie narrative[3].

Cependant, il est une autre conquête, non moins importante que celle de la brièveté : c'est celle de la « cartoonité ». N'en déplaise aux historiens populaires, la véritable révolution des littératures dessinées n'a jamais été le passage au réalisme, mais au contraire son abandon. Pour que la sténographie du *cartoon* fonctionne, il faut que le sujet représenté soit suffisamment distinct de son référent, et qu'il se situe dans un « univers de *cartoon* ». Pour un œil moderne, toute solution intermédiaire lorgne du côté de l'illustration ou du simple pittoresque. On peut considérer les différents styles graphiques des deux premières décennies du magazine – la stylisation art déco, le croquis pris sur le vif, le croquis de mode modifié – comme des tentatives pour amener la cartoonité. L'usage du lavis, qui est une caractéristique formelle du dessin humoristique de magazine, est un compromis : il permet un dessin simplifié tout en flattant l'œil.

Naturellement, les collaborateurs du *New Yorker* ne fonctionnent pas en autarcie. Ils se montrent curieusement obsédés par le *Punch* de Londres, en lisent de vieilles reliures ou des numéros récents, rencontrent ceux qui font la revue anglaise. Le 13 mai 1939, Thurber grogne contre la bêtise des dessins humoristiques des vieux *Punch* de l'époque victorienne, la supériorité de classe, la représentation mignarde et bêtifiante de l'enfance et de l'amour conjugal. Il y a évidemment dans ce genre d'observation une opposition implicite avec le *cartoon* tel qu'il est pratiqué par Thurber lui-même et par son magazine. Le numéro du 23 mai 1953 rendit compte d'une rencontre avec Malcolm Muggeridge, qui avait pris la direction de *Punch*, et qui tint les propos suivants : « *La Grande Guerre a terrifié les classes moyenne et supérieure qui constituent le lectorat de* Punch. *Ils ont appris à désirer de l'évasion, une sorte de monde rêvé à la P. G. Wodehouse. Je pense que flatter de tels goûts est de l'abandon de poste.* Punch *n'est pas un moyen d'évasion pour des petits bourgeois timorés. Il est d'importance vitale d'avoir mauvais goût en matière d'humour. Le bon goût est la mort de notre métier.* »

Enfin, les *cartoonists* du *New Yorker* dialoguent les uns avec les autres. Leonard Dove (28 sept. 46) dessine un gag où un gangster coince un tout petit bonhomme contre un mur en lui disant : « *I'm from the Friendly Loan Company.* » (« Je suis de la société des prêts à taux

3 | Notons à ce sujet que, contrairement à ce qu'on croit parfois, les *cartoons* du *New Yorker* commentent volontiers l'air du temps, voire l'actualité (par exemple des propos présidentiels). Pour un lecteur qui tomberait de la planète Mars, les cartoons du magazine resteraient donc impénétrables.

sympas.») En 1961, Chas Addams sublime ce gag en dessinant un client déconfit qui découvre dans un tout petit bureau un banquier à l'air pervers et devant lui un petit trépied où chauffe perpétuellement un fer rouge marqué des initiales de la Friendly Loan Company.

La couverture du *New Yorker* est un élément essentiel de son dispositif graphique. Elle est soumise à une triple contrainte : à la façon d'un haiku, son thème doit être saisonnier ; de plus, elle doit prendre l'air du temps ; enfin, il faut que le thème soit new-yorkais. Un classique est l'inversion de la perspective (les hommes sont tout petits et les bestioles très grandes), vieux poncif graphique apparenté à la thématique du « monde à l'envers ». La couverture du 14 mars 59, dessin de Birnbaum, est remplie par un petit oiseau, aussi printanier que possible. Ce n'est cependant pas très drôle. Le dessinateur eut l'idée de rajouter de minuscules *bird watchers* au fond de l'image. Ce simple ajout rétablissait la perpective en l'inversant et créait une histoire. Le 31 juillet 06, Gahan Wilson montre des insectes géants (parce que vus au premier plan) attendant une famille qui croit naïvement qu'elle s'apprête à faire un bon pique-nique. Art Spiegelman avait donné de la scène une version ostensiblement fantastique le 19 août 96, en montrant une famille américaine cloîtrée à domicile, des insectes géants ayant accaparé le jardin, une sauterelle se prélassant sur la chaise longue, un grillon et un moustique occupant la piscine gonflable des enfants, etc. De tels insectes ont évidemment la taille métaphorique qui est fonction de leur degré de nuisance.

L'intemporel

La maquette et la direction artistique du *New Yorker* furent confiés à Rea Irvin (qui n'eut jamais le titre d'*art director*). C'est lui qui créa Eustace Tilley ; ce dandy de la Régence examinant un papillon à travers son monocle orna la première couverture et revient tous les ans pour le numéro anniversaire.

Comme l'écrit Thurber, qu'on ne peut soupçonner de faire des compliments gratuits : « [Irvin] *fit plus pour développer le style et la qualité des dessins du* New Yorker *que n'importe qui d'autre et il est la raison principale et lumineuse pour laquelle l'humour graphique du magazine au cours des deux premières années était très supérieur à la prose comique.* » (*The Years With Ross*, ch. 3.)

Rea Irvin fit plus encore. Il donna au magazine une identité graphique qu'il conserve à ce jour. La police de caractères, la ligne ondulée qui sert de filet, le bandeau vertical à gauche de la couverture lui appartiennent. Enfin, Rea Irvin élabora le style graphique du magazine, un dessin sommaire, géométrique, de style « ligne claire », dans lequel triomphera Peter Arno, et qui est représenté de nos jours par Robert Risko.

Le coup de génie de Rea Irvin est qu'il rendit le *New Yorker* intemporel. Sur le plan stylistique, la plupart des couvertures du *New Yorker* des décennies passées pourraient être imprimées de nos jours sans qu'on voie la différence. Seuls les sujets sont datés. (Par exemple la préparation de la Seconde Guerre mondiale, son déroulement et ses suites.) Au lieu d'être soumis à l'obsolescence ou au « style d'une époque », comme l'est normalement l'art « populaire », les couvertures sont le marqueur le plus fort de l'identité graphique du magazine. La couverture anniversaire avec Eustace Tilley ne paraît pas plus datée que celle de la semaine d'avant ou de la semaine d'après. Inversement, les couvertures de Spiegelman (qui, en tant que consultant artistique, avait accès aux archives du journal) sont souvent des pastiches habiles des décennies passées du *New Yorker*. Quoique Spiegelman éprouve un certain dédain pour ces couvertures « sages » et affirme leur préférer ses idées plus sujettes à controverses, ces couvertures « à la manière de » représentent de véritables tours de force.

L'autoréférentialité participe donc du caractère intemporel du graphisme du *New Yorker*. Le lecteur s'est habitué à voir le lettrage typiquement art-déco du titre et ne pense jamais qu'il est caractéristique des années 1920, mais seulement qu'il est caractéristique du magazine.

En même temps, les références graphiques du *New Yorker* paraissent quelque peu floues, pour ne pas dire incompréhensibles. Brendan Gill (*Here at the New Yorker*) ne comprend pas le frontispice de la rubrique *The Talk of the Town*, qui ouvre le magazine, le vieux dessin de Rea Irvin montrant Eustace Tilley accom-

pagné d'un hibou, avec au fond des immeubles qui peuvent ou non évoquer ceux de New York (le plus haut est surmonté d'une coupole !). La référence semble viser le *Tatler* et le *Spectator* de Steele et Addison ou, de façon plus générale, la presse satirique née de la culture urbaine des cafés. Mais ces périodiques paraissent au début du XVIII[e] siècle. Pourquoi alors un dandy de la Régence, c'est-à-dire de la *fin* du XVIII[e] ? A quoi sert le hibou, animal funèbre et romantique ? Et d'où vient ce choix, même comique, de références britanniques pour un magazine dont le programme est de dépeindre le *jazz age* ? On attendrait plutôt des garçonnes dans un *speakeasy*.

La première révolution thurbérienne

James Thurber écrivait pour le magazine et était chargé de tâches éditoriales. C'est E. B. « Andy » White qui le persuada (et persuada Ross) que les dessins qu'il semait sur toutes les surfaces qui se présentaient à lui étaient drôles et pouvaient être publiés en dépit de leur facture inorthodoxe. Le premier dessin de Thurber parut le 22 fév. 1930. Mais ce qui convainquit Ross plus que tout est le fait que White contraignit l'éditeur Harper's à utiliser les dessins de Thurber pour son livre *Is Sex Necessary* ? (1929) et que le livre fut un succès.

Le *cartoon* le plus célèbre de Thurber reste celui du phoque. Un couple est au lit. L'épouse acariâtre déclare à son mari : « *All right, have it your own way ; you heard a seal bark !* » Et derrière le bois du lit, il y a effectivement un phoque. La femme est une mégère colérique, le mari a cet air mystifié de tous les personnages de Thurber et semble à la fois concentré dans son audition du cri du phoque et en proie à une vague angoisse. Le phoque arbore l'expression déterminée et amusée qui est typique, elle aussi, de beaucoup de personnages de Thurber. La situation classique du couple au lit dont l'un des membres a « cru entendre un bruit » révèle la dynamique conjugale et venge le mari par l'absurde.

Les dessins de Thurber illustrent le fait qu'il y a une certaine latitude dans le sens d'un *cartoon* et dans l'usage qu'en fait le lecteur, observation qui est à l'origine du jeu « trouvez une légende à ce dessin », dont nous parlions plus haut. A propos du fameux dessin de la femme à quatre pattes sur la bibliothèque (un mari, à côté de sa nouvelle épouse, déclare à un visiteur : « *That's my first wife up there, and this is the present Mrs Harris.* »), Ross, en bon obsessionnel, voulut savoir si la première femme sur le meuble était vivante, venait d'être assassinée ou si elle était taxidermisée. Thurber répondit qu'il réfléchirait à la question.

La tragédie de Thurber fut sa cécité croissante. Enfant, il avait été blessé à l'œil par son frère, tandis qu'ils

"C'est ma première femme qui est là haut, et voici l'actuelle Mme Harris."

| Dessin de Thurber |

jouaient aux indiens, et ses parents, au lieu de l'amener aux urgences, attendirent une semaine, sous prétexte de laisser la nature « faire son œuvre ». (Cette intention de nuire déguisée en gros bon sens est caractéristique de beaucoup de familles de névrosés.) Non seulement Thurber perdit la vue dans l'œil atteint, mais l'autre ne tarda pas à développer une ophtalmie sympathique. Thurber dessina aussi longtemps qu'il le put, mais ses yeux finirent par le lâcher. Quand Thurber ne put plus dessiner, même en utilisant du fusain sur d'énormes feuilles de papier jaune, Ross concocta un plan ingénieux consistant à remonter des éléments de ses vieux dessins pour en faire de neufs. Le plan amena finalement Ross à proposer l'utilisation de légendes écrites par des gagmen pour ces vrais-faux dessins. Thurber refusa. Son alcoolisme semble lié en partie à sa profonde amertume.

Charles (« Chas ») Addams apparut dans le magazine en 1933. Il vit se développer un culte autour de lui, presque dès son premier dessin, preuve s'il en est besoin que cette forme primitive et paroxystique du romantisme qu'est le gothique (revisitée par Hollywood, dans ce cas) n'a rien perdu de son attrait depuis Mrs Radcliffe.

Les dessins de Chas Addams sont déjà inquiétants avant qu'il ait choisi le thème du gothique. Un dessin au trait de 1935 montre un atelier de sculpteur avec un groupe monumental représentant un enchevêtrement

– Es-tu malheureuse, chérie ?
– Oh oui oui, complètement.

| Dessin de Chas Addams, 1942 |

d'hommes. « C'est sa meilleure sculpture » explique un assistant à un visiteur, « mais il ne peut pas en sortir ». Le sculpteur est coincé au milieu du groupe comme dans une mêlée de rugby, variante plastique et terrifiante du gag du proverbial peintre de plancher qui s'est enfermé dans un coin, mais aussi allusion à un thème fantastique, celui de l'artiste possédé par son œuvre.

Steig et Steinberg

Le *doodle*, le croquis griffonné distraitement et non prémédité, qui devient facilement une façon de penser sur le papier, est indissociable de James Thurber. L'étape suivante est atteinte avec William Steig (arrivé en 1930) et Saul Steinberg (arrivé en 1941)[4]. Ces deux auteurs se complètent de façon antithétique. Steig est spontané, émotionnel et porté au concret : l'important pour lui est la façon dont le *cartoon* transcrit la réalité. Steinberg est analytique, froid, et porté à l'abstraction : ce qui compte pour lui est un ailleurs ineffable mais accessible à travers les moyens du *cartoon*. Comme l'écrit Adam Gopnik (24 mai 99) : « *Il était génial tout simplement dans le sens que ses perceptions n'étaient pas, même de loin, semblables à celles des autres. Saul voyait le monde métaphoriquement.* » La philosophie qu'exprime William Steig à travers ses dessins est un épicurisme teinté de romantisme. Celle de Saul Steinberg est clairement ascétique.

La révolution steigo-steinbergienne est celle du paysage intérieur, alors que le *cartoon* excellait jusque là à peindre les interactions entre les êtres, dans un équivalent du roman de mœurs. C'est Steig qui opéra la transition, en passant insensiblement de la mise en lumière ironique des codes sociaux à une caractérisation de types psychologiques, et de là à de véritables équivalents graphiques des manifestations psychiques. (Comme pour Thurber, cette seconde manière, inorthodoxe, de Steig parut d'abord sous forme de livres et le magazine finit par la rapatrier à contre-cœur.) Dans ce processus, Steig pousse au maximum l'ellipse et la justesse de l'observation. *Dispensers of Wit* (1935) montre sept types de raconteurs d'histoire avec un simple titre à chaque fois. Le *Self-Panicker* est assis sur une chaise, il rit déjà de sa propre plaisanterie et nous comprenons qu'elle ne fera rire que lui. L'*Anecdote Mutilator* est une jeune femme dont la mimique indique qu'elle s'est déjà trompée et que la savoureuse anecdote est irrémédiablement gâchée. Quant au faiseur de calembour, il a coincé sa victime contre un mur et sourit de toutes ses dents de son trait d'humour sans esprit. Le seul qui tire son épingle du jeu est le *Dead Pan*, le pratiquant de l'humour à froid, bras croisés, le regard fermé, dont l'auditeur se convulse de rire, et il est facile d'y voir une métaphore du *cartoonist* lui-même.

Arrivé au bout de son évolution, Steig débouche dans la littérature pure et simple. « *I'm sicker than they realize* », dit un petit malade amateur de drame à son jeune visiteur (dessin de 1958), ce qui fait écho au petit André Gide, glissé sous une commode et disant à son oncle, dans un paroxysme de pose enfantine : « Je souffre ! » (*Si le Grain ne meurt*, ch. IV.) Quant à Steinberg, son point d'aboutissement est épigrammatique et fréquemment énigmatique. Il ne répugne pas à la sémiotique,

"Je suis plus malade qu'ils ne le réalisent."

| Dessin de Steig, 1958 |

4 | Sur Saul Steinberg, nous renvoyons à l'article de Vincent Baudoux paru ici même (*Neuvième Art* n° 10, avr. 2004, p. 32-39).
Sur William Steig, nous renvoyons à notre brève nécrologie (*Ibid.* p. 122-123).

combinée à la psychologie des formes. Une lettre capitale A rentre chez elle, où l'attend une lettre capitale B ainsi qu'un a et qu'un b en bas de casse. On comprend instantanément que A est un homme, B une femme, a et b un garçon et une fille (dessin de 1965). A l'interrogation sincère mais hors de propos de Ross qui voulait renouveler le *cartoon* en cherchant une fusion parfaite entre texte et dessin, Steinberg apporte une réponse radicale, puisque le *cartoon* steinbergien exprime ce qui ne peut s'exprimer par aucun autre médium. Dans un système de bulles de pensées gigognes, un homme pense à une femme qui pense à lui (dessin de 1962). Le langage est impuissant à restituer cet égotisme au deuxième degré, passant par une série de paysages mentaux. (Une phrase du type : « Je me demande ce qu'elle pense de moi » est, littérairement parlant, d'un rendement nul.)

Poncifs et allégorie

Cette préoccupation de l'intériorité constitue un véritable fil conducteur dans la production des *cartoonists* du *New Yorker*. Un dessin de Chas Addams de 1957 montre un monsieur chez le coiffeur, assis devant un grand miroir. Nous comprenons qu'il est dos à un autre miroir, dispositif ingénieux qui permet au client de voir l'avant et l'arrière de sa tête, mais dont l'inconvénient est qu'il considère une file de lui-mêmes identiques, construite en abîme. Naturellement, ce dispositif narcissique est déréglé dès le troisième reflet de face, qui est celui d'un démon intérieur.

« *Comment s'appelle ce tranquillisant que nous avons pris ?* » demande un homme à sa compagne, l'un et l'autre voguant sur une nacelle, dans un paysage olympien, comprenant colonnade, paon, cygnes et harpiste (dessin d'Alan Dunn, 1957.) On comprend que l'un et l'autre sont drogués jusqu'aux yeux, ce qui est un commentaire *de facto* sur le malaise existentiel de l'Américain du *Baby Boom* et sur la réponse opportuniste que lui apporte l'industrie pharmaceutique. Mais, précisément parce que le paysage mental est présenté dans son actualité, il nous ramène à une expérience psychique universelle, celle de la nostalgie d'un paradis perdu, sur lequel nous avons des aperçus à travers la passion amoureuse, l'expérience religieuse et l'expérience artistique.

| Dessin de Steinberg, 1962 |

Une telle préoccupation de l'intériorité contredit la vision courante du dessin d'humour comme incapable par définition de toute subtilité et de toute profondeur. On a déjà vu que le poncif, la « recette » (les deux naufragés sur un îlot, etc.) a dans le *cartoon* une fonction particulière : en permettant d'identifier instantanément la situation, elle favorise le travail collaboratif entre le lecteur et l'auteur. Dès lors, elle permet une expression allusive, la plus adaptée à des considérations psychologiques. Mais le *cartoon* recourt aussi largement à l'allégorie, qui est par définition une façon d'exprimer, par les ressources du dessin, des notions abstraites, qui ne sont pas ici des grands principes (la Paix, la Justice) mais des rapports humains, des affects, des états de conscience.

Lorsqu'on met ensemble les « recettes » et l'allégorie, on obtient des fables express. « *Now let's talk about you* » dit un paon à la queue déployée à un pigeon manifestement peu satisfait (Robert Day, dessin de 1962). C'est tout à la fois une « moralité » légendée et

"What was the name of that tranquilizer we took?"

| Dessin d'Alan Dunn, 1957 |

une allégorie de la condescendance. Le pigeon ne peut à l'évidence rien présenter qui soit comparable à la queue du paon et la politesse de l'invite de ce dernier cache une impolitesse plus grande, ce qui est la définition même de la condescendance. Ou encore : une mère poule gronde son poussin sorti de l'œuf, parce que, pour en sortir, il l'a cassé. « *Regarde ce que tu as fait.* » (Lorenz, 1971.) Le premier acte du poussin est sa première faute. Splendide mise en scène des mères culpabilisatrices.

Les temps modernes

Les dessins de Saul Steinberg étaient schématiques parce que ce schématisme était indissociable de son propos. Mais Steinberg incarne aussi une certaine modernité. Il n'est pas difficile de l'associer à Samuel Beckett, qui fait à peu près la même chose, mais sous une forme soit littéraire soit dramatique. Après la révolution thurbérienne, on assista donc à une révolution steinbergienne qui privilégiait un dessin déconstruit,

ce qui constituait une mauvaise interprétation et qui aboutit à des résultats discutables.

Il est vrai que le *cartoon* normal, techniquement correct, est plat dans une large mesure. Dans quelques siècles, un dessin de Lee Lorenz, par exemple, paraîtra aussi déformé qu'une fresque égyptienne l'est à nos yeux. Les corps et les visages sont répartis dans un plan ; c'est le lecteur qui les lit comme « en relief ».

William Hamilton, qui dessine pour le *New Yorker* depuis 1965, est un bon exemple d'un cas pathologique. Graphiquement, son dessin esquissé et surchargé renvoie aux premières années du magazine. Mais ce dessin est irrémédiablement fautif. De plus, sa construction est si illogique qu'on est obligé de supposer une volonté d'aller à sa perte. Par exemple, on voit que le *cartoonist* essaie de construire graphiquement les personnages (épaules, articulations), mais il ne respecte pas ses propres indications. Quant à la profondeur, elle est compromise d'emblée et le dessinateur change en quelque sorte de perspective à chaque trait. L'impression qui se dégage est celle d'une certaine affectation (tous les personnages ont des lèvres boudeuses et des nez retroussés), mais l'incompétence du dessin est immédiatement évidente. Pour le reste, les dessins de Hamilton, sortes d'instantanés de la haute société d'aujourd'hui et de son snobisme, sont fort drôles.

Charles Barsotti dessine pour la revue depuis 1962. Il pratique un trait épais et sans modulation. Sa spécialité est les animaux, mais il est capable aussi de donner une personnalité, une existence et un univers cohérent à des nouilles (« Fusilli, qu'est-ce que tu deviens, vieux sacripant ? »). Sa suite de gags sur un supérieur assis derrière son bureau s'adressant à un subordonné (en général pour lui annoncer qu'il est viré) est apparemment inépuisable.

Le « Booth dog » de George Booth est aussi iconique que les dessins de Thurber ou que la famille Addams. Le premier dessin de Booth paraît le 14 juin 1969. La spécialité de Booth est un couple de prolétaires, dont le mari est perpétuellement occupé à lire son journal et la femme à son repassage, son fer étant branché à la prise électrique de l'ampoule plafonnière, comme avant-guerre. Ils vivent avec un chien gras et idiot, dont on devine qu'il sent mauvais, et une quantité variable de chats.

Roz Chast dessine pour le *New Yorker* depuis 1978. Son dessin faussement naïf sert un thème unique, la vision du monde de Mme Tout-le-monde (une petite-bourgeoise d'âge moyen), pour des résultats proprement hilarants. Sa spécialité est le pastiche de la production littéraire de l'ère industrielle, cartes de vœux, faux questionnaires, etc. Elle adore représenter des personnages pris dans une panique existentielle.

Les bandes dessinées du *New Yorker*

Dès l'origine on trouve au sommaire du *New Yorker* des dessinateurs qui sont connus surtout comme dessinateurs de BD : John Held Jr., spécialisé dans les « *flappers* », les « garçonnes » émancipées (*Merely Margy*), Milt Gross, spécialisé dans l'humour ethnique. Mais lorsqu'on évoque « l'école du *New Yorker* » à propos de bandes dessinées, c'est à Rea Irvin et à Otto Soglow qu'on pense.

Rea Irvin est le créateur des *Smythes*, qui parut dans le *Herald Tribune* au début des années 1930. Cette élégante satire d'une famille nucléaire new-yorkaise

Barsotti *"Il est parti depuis longtemps, shériff – vous ne le rattraperez jamais."*

| Dessin de Charles Barsotti, s. d. |

"Quarante et une années de mariage. C'est une courbe d'apprentissage très très très longue"

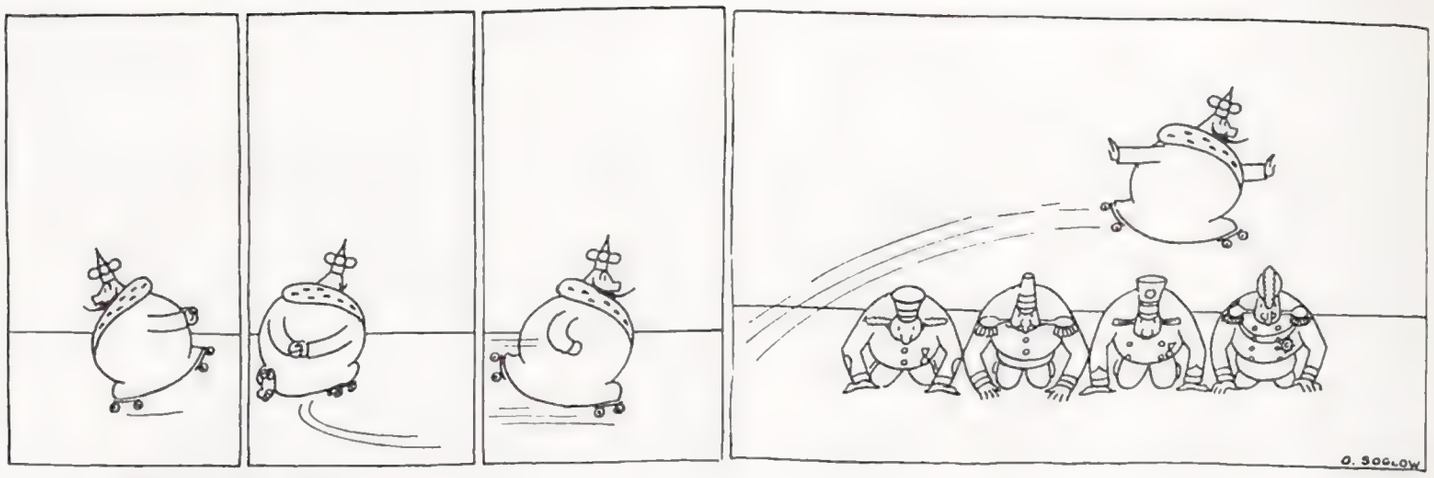
était bien adaptée à un quotidien plutôt haut de gamme. La corpulente Mrs Smythe a fait redécorer la salle de bain, mais la fresque avec la sirène trouble le minuscule Mr Smythe, qui déclare qu'il ne pourra jamais chanter dans une salle de bain pareille. Les Smythe vont s'encanailler à China Town. Adultes comme enfants, déçus par la nourriture chinoise, s'empiffrent de *sundaes* au drugstore du coin. Tout le monde est malade et incrimine le *chop suey* du malheureux restaurateur chinois.

Otto Soglow collabora au *New Yorker* dès l'origine. Il dessina un strip muet avec un roi (qui n'était pas le Little King) dès le 20 nov. 1926. Soglow se signala par une série de *cartoons* montrant une bouche d'égout, sans personnages (la légende était différente à chaque fois). La première planche du *Little King* parut le 7 juin 1930[5]. Elle montrait la scène célèbre du bain du roi, où un majordome plonge à la place de son souverain, ce qui installait d'emblée celui-ci dans sa position d'enfant métaphorique, pourvu fantasmatiquement de l'attribut de la toute puissance. Il faut attendre le 31 mars 31 pour voir la seconde planche, un gag sur la pose d'une première pierre, pour laquelle le « Petit Roi »apparaît en bleu d'ouvrier. A partir de cette date, *Little King* paraît régulièrement, sous forme de planches ou de successions de vignettes parfois éparpillées sur la page par le maquettiste. En 1934, Soglow fit du *Little King* une *sunday page* distribuée par le King Features Syndicate. Il parut pour la dernière fois dans le *New Yorker* le 1er sept. 34.

Les bandes du *New Yorker* se situent dans la tradition d'une certaine bande dessinée du XIXe siècle. Elles tendent à être muettes et à narrer des anecdotes, ou bien elles proposent des variations sur un thème plutôt qu'un récit séquentiel. Ces bandes pratiquent en réalité le même type d'humour que les *cartoons* du magazine, et la seule différence est que le gag nécessite une pluralité de cases.

Curieusement, l'évolution de la politique éditoriale du *New Yorker* l'amena à publier finalement des BD de Robert Crumb et d'Aline Kominsky-Crumb. (Première

5 | Contrairement à ce que prétendent les historiens populaires, le *Little King* est une bande dessinée dès l'origine et non un *cartoon* isolé. (Les cartoons de Soglow dans le *New Yorker* ne mettent pas en scène le Little King.)

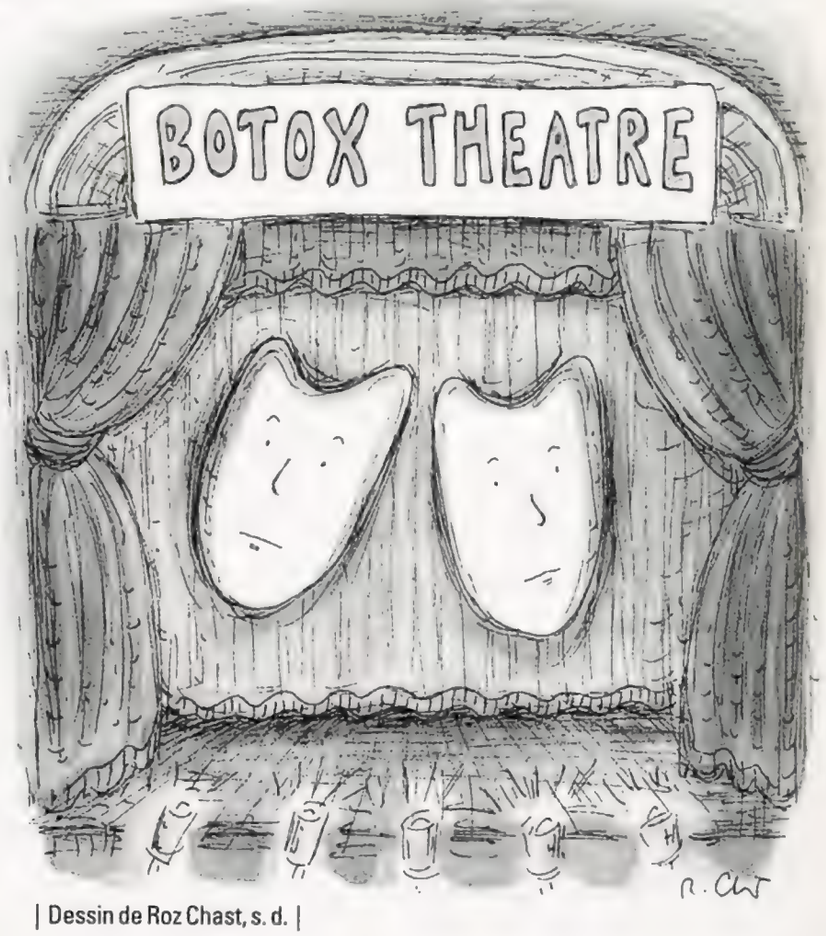


| Otto Soglow, *The Little King* |

apparition du duo le 13 oct. 2003). Il s'agit d'apparitions tardives d'auteurs désormais classiques et rendus célèbres par le film *Crumb* de Terry Zwigoff, datant de 1994. (Vedette timide, Crumb a laissé pousser sa barbe pour modifier sa physionomie.) Tels qu'ils se dessinent, Crumb et Aline sont un savoureux mélange d'escrocs mondains et de la figure classique du vieux sage américain.

Art Spiegelman lui-même s'étonne que, ostensiblement engagé comme dessinateur de BD connu pour son travail de *cartoonist* underground et pour *Maus*, il ait fait si peu de BD pour le *New Yorker*. Mais le magazine ne se prête pas naturellement à la forme BD : son génie est plutôt dans la satire du discours graphique ou textuel nord-américain, en particulier celui de l'entreprise, des médias et des pouvoirs publics, et le *cartoon*, ou la série thématique, se prêtent mieux à ce type de commentaire.

Mentionnons pour finir certains articles retentissants sur la bande dessinée parus dans les colonnes du *New Yorker* : un long *Profile* sur Al Capp (29 nov.-6 déc. 47), un *Profile* sur Milton Caniff (8 janv. 44), précédé d'un *Profile* sur celui qui fut le modèle de Flip Corkin dans *Terry And the Pirates*, le major Philip Cochran de l'US Air Force en Afrique (13 fév. 43). Il y eut encore un Profile sur George Baker, le créateur de *Sad Sack*, le 27 mai 44, et un autre sur H. T. Webster (le créateur de *Caspar Milquetoast*) le 5 nov. 49, pour ne parler que du strip classique. ■



| Dessin de Roz Chast, s. d. |

Bibliographie

James Thurber, *The Years With Ross*, Penguin Books, 1963 [édition originale : 1959 ; il s'agit au départ d'une série d'articles pour l'*Atlantic Monthly*.]

Brendan Gill, *Here at the New Yorker*, Random House, 1975.

Lee Lorenz, *The World of William Steig*, Artisan, 1998.

Art Spiegelman, *Jack Cole And Plastic Man*, Chronicle Books, 2001. A noter que l'ouvrage est respectueux du matériel original (les comics de Jack Cole sont reproduits sur un papier grossier et jaunâtre). Le texte est une version légèrement augmentée d'un long article de Spiegelman sur Cole dans le *New Yorker* du 19 avril 1999, *Forms Stretched to Their Limits*.

Robert Mankoff, *The Naked Cartoonist*, Black Dog & Leventhal, 2002. Ce livre pourrait s'intituler *Brainstorming pour dessinateurs humoristiques*. Censé apprendre au lecteur à trouver des idées de *cartoons*, il est à mi-chemin du livre de psychologie populaire et de l'ouvrage technique. Si son échec est patent sous ces deux aspects, l'ouvrage n'en constitue pas moins une plongée dans la psyché de Robert Mankoff, qui est *cartoon editor* au *New Yorker*, et il constitue un petit musée des *cartoons* parus dans le magazine.

Art Spiegelman, *Bons Baisers de New-York*, Flammarion, 2003, traduit – approximativement – de l'américain par Philippe Mikriammos.

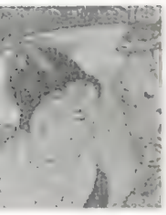
Parmi une abondante littérature commémorative parue dans le *New Yorker* lui-même, méritent une mention particulière deux longs articles sur James Thurber, le premier signé Adam Gopnik (27 juin 1994), le second signé Robert Gottlieb (8 sept. 2003), et deux articles d'Adam Gopnik parus après le décès de Saul Steinberg (24 mai 1999 et le 13 nov. 2000).

Les *cartoons* du *New Yorker* sont disponibles in extenso dans deux CD lisibles avec Adobe Reader (fourni), accompagnant un très gros livre. *The Complete Cartoons of the New Yorker*, Black Dog & Leventhal, 2004. On peut imprimer les *cartoons*. Il existe une traduction française, aujourd'hui épuisée, par Jean-Loup Chiflet et Laurence Kiefé (Les Arènes, nov. 2005 ; réimpression fin 2006). Chez le même éditeur, on trouve aussi une sélection de 300 dessins intitulée : *The New Yorker : les meilleurs dessins sur la France et les Français*.

Le *New Yorker* lui-même (le magazine complet jusqu'en 2005) est disponible sur une collection de huit CD fonctionnant avec un logiciel maison (*The Complete New Yorker*, Random House, 2005). Les textes sont lisibles, quoiqu'on ne puisse afficher que la moitié supérieure ou inférieure de chaque page, ce qui est rapidement gênant. Les dessins et les photos sont lisibles mais les grisés et les trames sont dévorés par une sorte de mousse due à la compression des documents. On peut imprimer les pages, mais pas faire de recherches à l'intérieur du texte. Cependant le logiciel maison intègre un index remarquablement complet, permettant de trouver facilement les cartoons (ou les articles !) d'un auteur déterminé.

Ralph Barton,
un New Yorker *à Hollywood (et à Paris)*

Dominique Hérody



Dans ses mémoires, Charlie Chaplin rapporte qu'il convia Ralph Barton à l'accompagner en Europe en 1928, « un garçon excentrique et raffiné, qui s'était marié cinq fois, déprimé depuis quelque temps et qui avait tenté de se suicider. » (…) Lors de ce voyage, Chaplin fut le témoin d'une bouleversante entrevue de son ami avec sa fille, religieuse dans un couvent près de Londres. « Deux semaines plus tard, il se suicida dans son appartement de New York… »

| Barton avec son ami Chaplin |

Bruce Kellner, auteur d'une biographie parue en 1991 aux Missouri University Press, le présente dans son titre comme le dernier dandy (*The Last Dandy*), un personnage qu'on imagine très fitzgeraldien.

Parmi ses cinq mariages, est à retenir celui avec la compositrice Germaine Tailleferre, du Groupe des Six cher à Cocteau (avec Auric, Durey, Honegger, Milhaud et Poulenc), avec qui il vécut de 1925 à 1929 à Manhattan et en France. Elle lui dédia un concertino pour harpe. Cette union devait plus à la qualité de Française de Germaine Tailleferre qu'à l'amour, semble-t-il, car la vie sentimentale tourmentée de Ralph Barton était surtout marquée par l'échec de son mariage précédent avec la future (jeune) belle-mère de Chaplin, l'actrice Carlotta Monterey (qui épousa le dramaturge Eugene O'Neill, le père d'Oona). Sa lettre d'adieu s'achève par « *I kiss my dear children — and Carlotta* ».

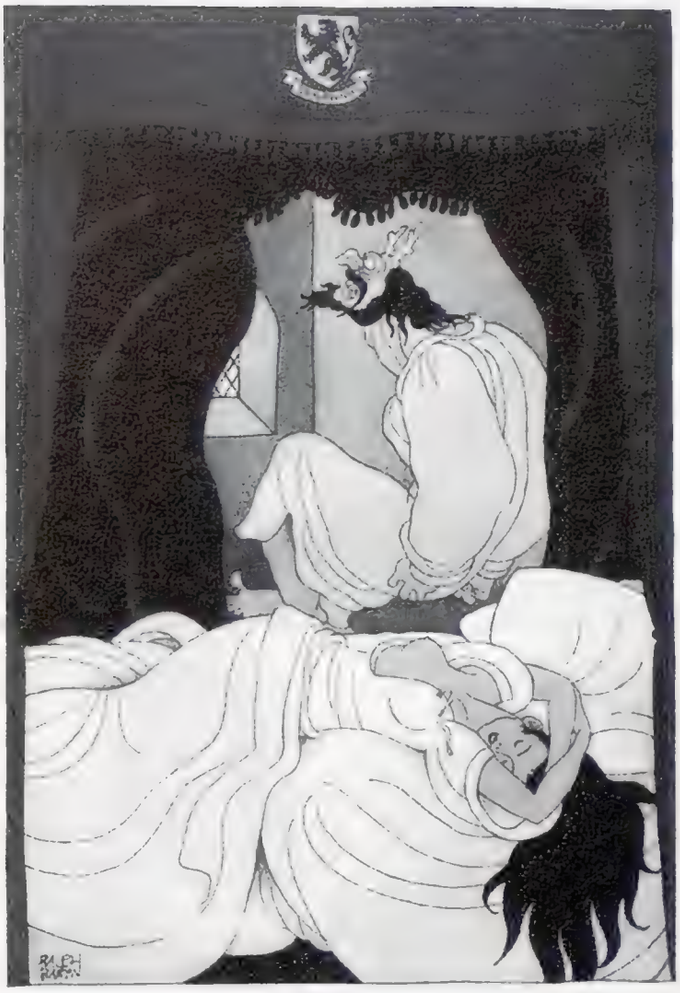
Courtesy Galerie Bartsch & Chariau, Munich

| Dessin de l'unique couverture du *New Yorker* dessinée par Barton |

Natif du Middle West, Ralph Barton (1891-1931) débuta dans le Kansas City Star avec des *Aventures de Bud Smith* (reprise de Herriman), sa seule, éphémère et juvénile incursion dans les comics. Bien introduit dans les cercles artistiques et intellectuels, à New York comme à Hollywood, il sera ensuite le chroniqueur de cette société choisie dans sa page régulière du *New Yorker* (à partir de 1925) titrée « Graphic Section », puis « Heroes of the Week », où il fait le tour de cette planète par un portrait composé d'une caricature et d'une pertinente notice de quelques lignes (on y reconnaîtra ses confrères Winsor McCay et T. S. Sullivant), dans une mise en page équilibrée rappelant une page de bande dessinée. Il n'eut le temps de signer qu'une unique couverture, pour Noël 1930. Les périodes où il n'y publiait pas étaient celles où

il séjournait en France, et surtout à Paris où il se sentait chez lui comme nombre d'Américains en cette après-guerre. Barton ne dessinait pas en exclusivité pour le *New Yorker*, il fut accueilli par le *Harper's Bazar*, *Life*, *Vanity Fair* et *Liberty* où, dans sa rubrique « News of the World », il sera aussi commentateur de son époque – de ses comédies et de ses tragédies – en décrivant une situation en quelques dessins très aigus formant une séquence qu'il ne serait pas téméraire aujourd'hui de nommer bande dessinée.

Ralph Barton avait un art consommé de la composition, sans doute inspiré par les estampes japonaises – la photo de son atelier confirme cette idée, décoré de somptueux paravents. Jamais cruelles, ses caricatures s'appliquent à ne pas enlaidir malgré les déformations inhérentes au genre, mais à dégager la particularité de chacun des caractères grâce à un trait d'une grande flexibilité. Il alla jusqu'à pasticher le style des peintres (Cézanne, Matisse, Degas, Manet, Gauguin…) pour faire leur portrait « en situation ». Barton était le spécialiste des caricatures de groupe où on pouvait reconnaître parmi tout le gotha chaque individu dans la foule, lors d'une première de théâtre, de cinéma, ou à l'occasion d'un banquet. Personne ne semble avoir résisté à l'acuité de son œil et à sa plume.



| Illustration pour les *Contes drolatiques* |

| Portrait d'Anita Loos |

Si sa première manière était très « Belle Epoque » avec d'élégants dessins semblables aux dessins de mode – et à la mode –, les influences allemandes (on pense à Georg Grosz et Karl Arnold) et japonaises le protègeront de cette inclination esthétisante et, surtout, sa mélancolie profonde ne rimait pas avec la superficialité, le rapprochant d'un univers proustien – à croire qu'il fréquentait les mêmes salons. Pas plus que Proust, nous ne pourrons donc réduire Ralph Barton au rôle de chroniqueur mondain. Il illustra de nombreux articles culturels et quelques livres, dont les *Contes drolatiques* de Balzac qui sont une de ses plus brillantes réussites (1928).

| Trois illustrations pour *Gentlemen Prefer Blondes* |

En marge de son œuvre graphique et littéraire extrêmement riche, Ralph Barton filma Charlie Chaplin dans l'intimité et au travail sur *Les Lumières de la ville*, la « Folly » de Randolph Hearst en construction et, tournée à Paris, une pochade loufoque et potache parodiant *La Dame au Camélias* (*Camille : The Fate of a Coquette*). Outre Charlie Chaplin (répétant la danse des petits pains de *La Ruée vers l'or*), se retrouve au générique un étrange gratin fait d'ingrédients aux saveurs variées, à savoir les apparitions de Paul Claudel, Sacha Guitry, Paul Morand, Jacques Copeau, Paul Robeson, Somerset Maugham, Sinclair Lewis, Sherwood Anderson, le sultan du Maroc, Sem, etc., ainsi qu'Anita Loos dans le rôle titre.

Cette femme de lettres (1893-1984) était l'auteur de *Gentlemen Prefer Blondes* en 1925, que suivra *But Gentlemen Marry Brunettes* (Anita Loos était elle-même une délicieuse « brunette ») en 1928. Barton illustra ces deux textes avec brio et piquant, d'abord en feuilleton pour le *Harper's Bazar* puis en deux petits volumes, dans un style qui pourrait faire regretter qu'il n'abordât pas la bande dessinée.

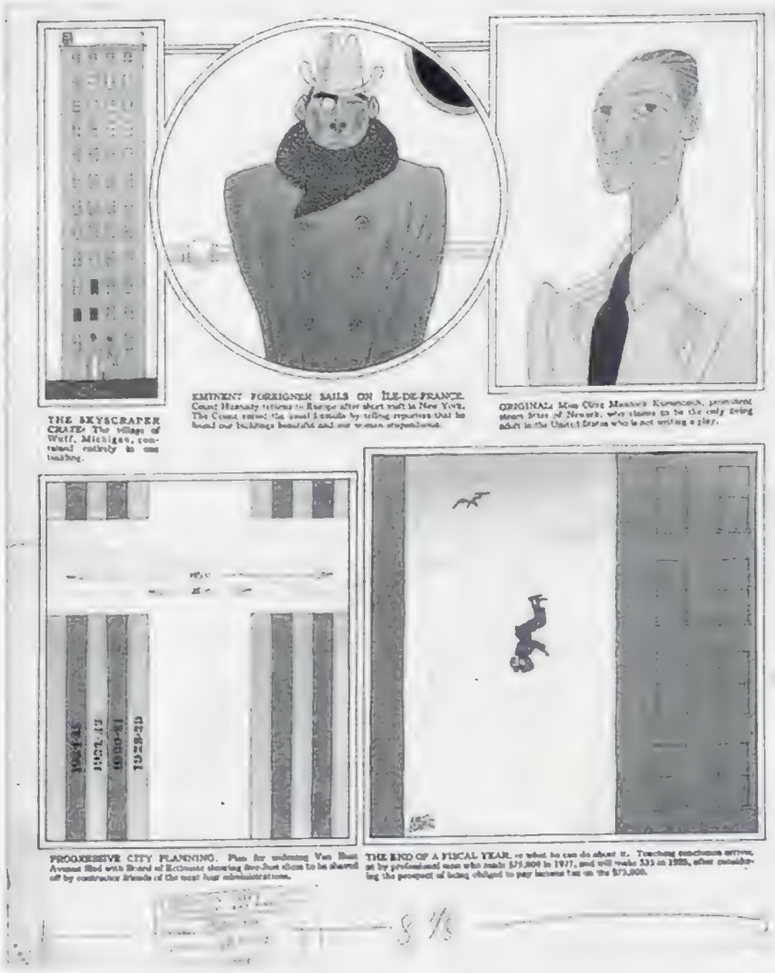
| "Coffee for you, Sir ?", dessin paru dans *Liberty* |

Ci-dessus et à droite : illustrations pour *But Gentlemen Marry Brunettes*

Question de temps ? D'indépendance vis-à-vis des *syndicates* ? De goût ? Le dessin de Barton, s'il est de son époque, serait tout à fait à sa place dans la bande dessinée contemporaine. Serait-il un chaînon manquant ?

Ralph Barton est resté quasi ignoré par l'énorme volume sur le *New Yorker* paru récemment chez Black Dog & Leventhal, représenté par un seul dessin peu représentatif en marge de l'introduction. Il nous reste alors à consulter le cd-rom pour lui rendre justice (en tenant compte que cette intégrale n'inclut pas les illustrations d'articles). ■

Merci à Joëlle Chariau de la galerie Bartsch & Chariau de Munich pour quelques précieux renseignements.



Courtesy Galerie Bartsch & Chariau, Münich

| Une planche quasi séquentielle : « The end of a fiscal year » - paru dans *Liberty* |

Made in China

Grandeur et décadence du lianhuahua 220
Laurent Mélikian

Et le manhua fut ! 224
entretien avec Patrick Abry

Les Sept Sabres 232
Yan Kai

Napoléon avait prophétisé que le jour où la Chine s'éveillerait, le monde pourrait trembler. Cette prédiction s'est vérifiée au cours de ces dernières années, qui ont vu l'irrésistible ascension de l'ex-Empire du Milieu dans les échanges internationaux, son passage inattendu vers l'économie de marché étant le corollaire de changements intérieurs très contrastés et d'une aspiration à s'ouvrir au reste du monde. Toutefois, s'il apparaît que dans le concert international la voix chinoise est devenue prépondérante et qu'aucune industrie ne semble pouvoir échapper à son emprise, il est un domaine dans lequel la Chine brillait jusqu'à présent par son extraordinaire absence : la bande dessinée. Silence assourdissant au regard de la place occupée aujourd'hui par la bande dessinée asiatique dans la production mondiale, dominée par le manga, rejoint depuis peu par le manhwa venu de Corée et par la bande dessinée en provenance de Hong-Kong.

Certains en avaient conclu qu'il n'existait sans doute pas de bande dessinée en Chine continentale. Au fond, cela n'aurait rien eu de surprenant : comment la bande dessinée, divertissement futile et emblématique de la culture occidentale décadente, aurait-elle pu s'imposer dans la Chine de Mao ? C'était ignorer évidemment que la dictature communiste, loin de condamner la narration par l'image dessinée, en avait fait le fer de lance de sa propagande, favorisant ainsi une production énorme et établissant la bande dessinée dans l'orthodoxie des pratiques culturelles. Un touriste un peu curieux de ces questions, à l'instar du journaliste Laurent Mélikian qui nous propose ici une balade sur les traces du *lianhuanhua*, peut très vite vérifier sur place l'importance quantitative et la richesse des récits en « images enchaînées », dont le lecteur occidental ne connaît encore qu'un mince échantillon à travers le début de traduction de l'œuvre du grand artiste He Youzhi.

Ce n'est pourtant pas cette forme de bande dessinée que les Occidentaux et particulièrement les Français ont commencé à découvrir depuis peu. Fruit de développements récents, inspirée par le dispositif tabulaire indissociable de la bande dessinée aujourd'hui, la production chinoise que l'on n'attendait pas – le *manhua* – nous est dévoilée depuis le début de l'année 2006 par le travail des éditions Xiao Pan. Son dirigeant, le très français Patrick Abry, explique ci-après comment le *lianhuahua* traditionnel a cédé la place au *manhua* en plein essor, malgré un marché local mal organisé, et comment le manhua se prépare à conquérir le monde. Un récit du jeune dessinateur Yan Kai vient illustrer cet aperçu sur la nouvelle BD *made in China*.

Jean-Philippe Martin

| Couverture d'une biographie de Mao en bande dessinée (détail) |

Grandeur et décadence du lianhuanhua

Laurent Melikian

Une image par page pour un gabarit de lilliputien, le lianhuanhua *est la forme de bandes dessinées qui a connu la plus forte diffusion au monde ! Accessible à tous dans la Chine de Mao, il constituait un outil d'édification des masses, aussi doctrinaire qu'artistique. Contrairement aux idées reçues, le* lianhuanhua, *apparu près de 1 000 ans avant le Grand Timonier, n'a pas complètement suivi ce dernier dans sa tombe.*

Au détour d'un marché aux puces chinois, le touriste occidental curieux a peut-être découvert ces vieilles bandes dessinées étalées à même le sol, dans un état déplorable, pratiquement vendues au poids. Les *lianhuanhuas* – littéralement « images enchaînées » – et leur format à l'italienne de 12, 5 sur 9 centimètres, leur contenu de propagande et leur tranche défraîchies, sont un des symboles de l'ère Mao. Pas étonnant qu'au même titre que les décorations de l'armée du peuple, des nostalgiques du régime collectionnent ces fascicules. Si ce touriste tente de suivre la trace des *lianhuanhuas*, il découvrira une librairie spécialisée établie aux environs du marché et le ciel lui tombera sur la tête. Loin de l'image d'une bande dessinée jetable, essentiellement éditée à des fins de propagande, il va découvrir un univers à l'échelle d'un pays d'un milliard de lecteurs.

La librairie « Lianhuanhua Cang Guan » de Madame Li Junling et Monsieur Liu Yanbo, un lieu incontournable pour la collection, situé dans un bâtiment discret dans l'enceinte du marché aux puces de Pékin [photo L.Melikian].

Les premiers récits en images, très proches du *lianhuanhua*, apparaissent durant la dynastie Song (X^e^ et XI^e^ siècle) sous la forme de récits imprimés en gravure sur bois ; des légendes bouddhistes s'y trouvent évoquées en 36 pages.

Pendant la dynastie Yuan (XIII^e^ et XIV^e^ siècle), on publie des récits de batailles pour la glorification du pouvoir. Avec la prospérité de la fin de la dynastie Ming (XVI^e^ et XVII^e^ siècles), des livres où textes et dessins sont présents sur chaque page sont édités et diffusés en masse sur les marchés. Ils représentent des fictions contemporaines. A cette époque apparaît le style graphique qui caractéristique le *lianhuanhua*, avec des pleins et des vides composant chaque image. On note l'apparition de « phylactères graphiques » pour visualiser, par exemple, le rêve d'un dormeur. Certains de ces livres dépassent les 200 pages.

Sous la même forme, au début du XVIII^e^ siècle, sous la dynastie Qing, l'empereur Kangxi fait éditer des manuels de techniques agricoles pour les paysans chinois. Ces manuels sont mis en couleurs à la main. Ils bénéficient de la technique de la perspective venue d'Occident.

A la fin du XIX^e^ siècle, à Shanghaï, les premiers petits livres qu'on appelle *lianhuanhuas* sont des adaptations de pièces de l'Opéra de Pékin. Ils sont consommés par une clientèle bourgeoise en quête de distraction. Le phénomène se répand dans les journaux et devient également une forme de reportage.

Au début du XX^e^ siècle, de nombreux artistes s'emparent du genre. Qian Xiao Dai (1912-1965) y introduit les phylactères et les effets sonores. Le lianhuanhua est

devenu une lecture très populaire, les livres s'achètent ou se louent.

Durant la période du communisme triomphant, les *lianhuanhuas* représentaient la quintessence de la pensée, des arts et des lettres officiels. Les artistes du régime ont pour mission de participer à ce grand élan de partage de la culture. Certains se sont révélés des maîtres dans cet exercice pour lequel la précision du trait et l'équilibre des compositions s'avèrent primordiaux. Dans les librairies d'ancien, notre touriste pourra saisir un éventail de cette face cachée de la culture chinoise. Des milliers de fascicules sont précieusement conservés sous film plastique et proposé à des tarifs… de collection, de dix yuans le fascicule – un peu plus d'un euro – à plus de 100 000 yuans pour des pièces rares, comme les quatre volumes de l'édition originale des *Grands changements dans un village de montagne* du maître He Youzhi (1961)[1]. On estime entre 10 000 et 20 000 le nombre de collectionneurs de *lianhuanhuas*. Une poussière au regard de la population chinoise, grandement suffisant cependant pour constituer un solide réseau et éditer des ouvrages de référence, tel l'équivalent de notre *BDM*, un impressionnant catalogue en cinq volumes, comportant environ 10 000 entrées, toutes illustrées en couleur.

尼堪外兰斗了多时不能取胜，急了，使出最凶狠的毒招，用雪山恶拳加毒蛇盘蝎腿将塔世克打倒在擂台边，眼看着塔世克就要掉下擂台，众人一片惊呼！就在此时，塔世克忽然使出家传密技雪兔蹬鹰，借势顺力将尼堪外兰踢下擂台。

Ci-dessus :
Les Histoires de Sheng Yang (*Sheng Jing Yan Yi* 2003), un recueil de récits historiques qui réunit Song Yu Gui, Yang Ren Kai, Wang Hong Li et Guo De Fu, quatre artistes âgés de 54 à 88 ans.

Vu d'Occident, le *lianhuanhua* est inséparable du règne de Mao. Pourtant, certains spécialistes chinois, comme le professeur Hong Tao de l'Université de Pékin, évoquent un « âge d'or » qui a débuté après la mort de Mao en 1976. Date qui marque aussi la fin des années de désolation de la Révolution culturelle, durant laquelle le régime réduisait le champ d'expression culturelle aux exploits des membres du Parti, voire à l'adaptation de classiques littéraires ou à l'illustration de faits historiques, de préférence révolutionnaires. Dès lors toute les formes de culture du pays, *lianhuanhua* compris, profitent des nouvelles libertés pour briser les cadres de référence. A partir de la fin des années 70, les auteurs abordent, sans complexe, les récits policiers, le Kung Fu ou la science-fiction. Sans aucun droit de reproduction, on pirate bon nombres d'œuvres occidentales pour les adapter à ce petit format en noir et blanc : *Tintin* (aujourd'hui traduit dans les règles de l'art et publié officiellement), mais aussi *Dan Cooper*, *Astro Boy*, *Spider-Man* et même *Star Wars*. Les publications se multiplient et les influences étrangères s'infiltrent dans la création.

1 | He Youzhi est l'auteur de *Mes Années de jeunesse*, le seul *lianhuanhua* actuellement disponible en français, et des *Cents métiers du vieux Shanghaï*, deux ouvrages publiés par les éditions de l'An 2.

15 centimes (*Shi Wu Guan* - 2005) d'après un roman de Zhu Su Chen, un drame historique signé He Youzhi, dans une édition sur papier de riz somptueuse

Créé en 1954, le mensuel *Lianhuanhua Bao*, qui avait dû s'interrompre pendant la révolution culturelle, reparaît dès 1976. Tirant à près d'un million d'exemplaires, il est le théâtre des premières expérimentations graphiques. Dans un format magazine classique, il assemble les cases traditionnelles sur une même page, mais autorise d'autres histoires dont les illustrations répondent à des formats plus insolites. Un cahier s'ouvre à la couleur, le style académique du réalisme socialiste est malmené, certains auteurs comme He Youzhi (encore lui) explorent une voie plus dépouillée, d'autres s'approchent du pointillisme ou de la photographie, comme Chen Yiming qui a aujourd'hui acquis une renommée internationale dans le domaine de la peinture ultra-réaliste.

Ce bond en avant est brutalement stoppé en 1985, victime d'un phénomène qui a priori n'aurait dû avoir aucune incidence sur la bande dessinée, à savoir l'ouverture de la Chine au marché de l'art. Les dessinateurs découvrent qu'il est bien plus rentable de vendre une toile, voire un simple dessin à l'encre… de Chine, que de fournir un ouvrage entier à un éditeur. Dès lors, le *lianhuanhua* décline faute de combattants.

Il est aujourd'hui courant de le considérer comme une forme ringarde de la narration par l'image dessinée, au regard notamment du *manhua* et du *manga* largement diffusés en copies pirates. Pourtant, si notre touriste poursuit son périple par la visite d'une des grandes librairies de centre ville, il y trouvera, près du rayon *manhua*, un espace dédié au *lianhuanhua*. Certes la surface demeure modeste, mais elle est envahie de titres réédités dans le petit format des origines. Quantité de récits sont ainsi disponibles à un prix dérisoire. On y trouve aussi bien l'adaptation de *L'Avare* de Molière que les exploits d'une ouvrière de l'industrie textile, décorée de la médaille du Parti en 1958. Des nouveautés d'une qualité parfois douteuse arrivent même jusqu'au rayon : la biographie de Mao y côtoie celle du footballeur brésilien Ronaldinho. Conseillons au voyageur de pousser sa visite jusqu'au

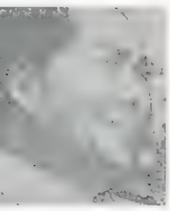
département « Beaux-Arts ». Il y découvrira le *lianhuanhua* dans sa version la plus contemporaine, celle d'un beau livre et même d'un livre de luxe. La richesse de l'édition chinoise permet au genre de se décliner en grand format et en formes variée du cartonné couleur sur papier glacé à l'ouvrage noir et blanc imprimé sur un papier de riz ultra-fin, façonné de manière traditionnelle. Le visiteur aura malheureusement moins d'intérêt pour ces revues amassées en pagaille derrière un présentoir. Dommage, de ce fatras qui reflète le foisonnement anarchique de l'édition en Chine, on peut extirper quelques numéros récents de *Lianhuanhua Bao*. La revue poursuit son bonhomme de chemin et propose tous les mois un étonnant éventail de styles. Entre les pages consacrées aux recherches de dessinateurs contemporains, souvent plus proches de l'illustration que de la bande dessinée, se glissent des rééditions des classiques des années 60 et même quelques bandes dessinées franco-belges comme *XIII* ou *La Fièvre d'Urbicande*... A la réflexion, on ne peut s'empêcher de considérer les dessinateurs de *lianhuanhuas* comme des cousins de nos dessinateurs réalistes. Toujours debout, mais pour combien de temps encore ? ■

Ronaldinho en lianhuanhua, étonnant, non ?
Publié en 2005 par Zhu Jiang Publishing Company.

Un des plus beaux exemples des nouvelles influences du *lianhuanhua*. *La Famille Bai et Lu* (*Bai Lu Yuan*-2002) conte l'histoire d'une famille paysanne avant la révolution culturelle. Inspiré d'un roman de Chen Zhong Shi, le récit est mis en image par le trait charbonneux de Li Zhi Wu, dessinateur né en 1962. Ses deux volumes sont édités par les éditions du peuple de Pékin, qui publient par ailleurs le magazine *Lianhuanhua Bao*.

Et le manhua fut !

entretien avec Patrick Abry



Après avoir organisé un Festival de l'Image dessinée à Pékin, Patrick Abry est devenu l'ambassadeur de la bande dessinée chinoise moderne en France en créant les éditions Xiao Pan. Nous l'avons rencontré pour qu'il nous éclaire sur le Manhua, *un domaine qu'il connaît mieux que personne.*

Neuvième Art : *Tout de suite une question de vocabulaire : que recouvrent les termes* lianhuanhua *et* manhua *? Ces deux formes de littératures dessinées s'inscrivent-elles dans des traditions chinoises distinctes ?*

Patrick Abry : Oui, il y a une différence : *lianhuanhua* fait plutôt référence à l'époque « classique », désignant des ouvrages où la bulle n'était pas encore apparue, et dans lesquels chaque page ne comportait en général qu'une seule image, souvent en noir et blanc, accompagnée d'un texte[1]. *Manhua*, en revanche, désigne la BD « moderne », apparue au milieu des années 1990 (le premier magazine spécialisé dans ce domaine, *Comic's King*, est publié en 1994), avec de jeunes auteurs comme Yan Kai, Hu Rong ou Yao Fei La. Ces deux courants coexistent aujourd'hui.

Suscitent-ils le même intérêt auprès des lecteurs chinois ?

Le lectorat n'est pas le même. Le *manhua* est aujourd'hui destiné en majorité aux jeunes, les moins de 15 ans, dirons-nous. Le *lianhuanhua* s'adresse plutôt à un public plus âgé, de la génération précédente. Mais il y a des *lianhuanhuas* produits aujourd'hui pour un public jeune (formellement, on peut les rapprocher de nos albums pour la jeunesse).

On sait que les régimes autoritaires ont souvent instrumentalisé les formes d'expression populaires, les mettant au service de leurs propagandes idéologiques. Qu'en a-t-il été de la BD chinoise ? Le régime dictatorial en vigueur depuis des années a-t-il conditionné l'émergence d'une bande dessinée particulière ?

Il est évident que l'explosion du *lianhuanhua* sous le régime communiste et en particulier sous Mao, dès 1949, a été provoqué par le régime. C'était un outil de propagande mais aussi de diffusion de la culture internationale (passée au filtre du régime, bien sûr). Les tirages atteignaient souvent plusieurs centaines de milliers d'exemplaires.

Aujourd'hui, si l'on ne rencontre plus vraiment de BD publiée « sur commande » du régime, ce dernier exerce quand même un contrôle total sur le monde de l'édi-

| *Remember*, de Benjamin |

1 | Lire l'article de Laurent Mélikian « *Grandeur et décadence du lianhuanhua* », p. 218-221.

Douze auteurs chinois publiés en France

Benjamin : certainement le jeune auteur (32 ans) le plus populaire en Chine. Virtuose de la couleur et de la création numérique, ses albums dépassent les 50 000 exemplaires. Il a publié à ce jour deux recueils de BD en Chine : *One day* (à paraître en mars 2007 chez Xiao Pan) et *Remember* (paru en janvier 2006). Son dernier album, *Orange*, sort en exclusivité mondiale, en France en décembre 2006.

Chen Weidong : il dirige le plus grand studio de bandes dessinées de Chine, « Creator World », basé à Tianjin. Il a déjà participé à l'élaboration de plusieurs centaines de BD. C'est un des plus fervents défenseurs de la « nouvelle BD chinoise ». Sa série *Un monde idéal* (dessinée par Peng Chao) est en cours de parution en France, ainsi que l'adaptation en 20 tomes du *Voyage en Occident*, l'un des quatre grands romans classiques chinois.

Ji An (31 ans, de son vrai nom Xia Ji An) dirige aujourd'hui un studio de 7 artistes, aux talents multiples. A déjà publié en Chine une série d'influence japonaise, *Crazy boy fei* (10 volumes), et plusieurs nouvelles. Xiao Pan publie sa « biographie » d'un chat chinois, *Niumao*.

Jian Yi : à 26 ans, il dirige un studio de 4 personnes, certaines animant leur propre série, mais travaillant aussi sur des projets collectifs. Plusieurs projets avec des scénaristes français en cours. Son premier album en France, un recueil de nouvelles intitulé *5 Colors*, sortira en février 2007.

[suite pages suivantes]

tion. Et les éditeurs (un peu moins de 600 répertoriés, tous appartenant à l'Etat), dans la crainte de reproches, se livrent à une autocensure parfois très (trop) poussée. Est proscrit tout ce qui serait une critique ouverte du régime (en particulier ce qui touche à des sujets très sensibles comme Taiwan et le Tibet) ainsi que les œuvres comportant trop de sexe. C'est la frontière entre le trop et l'acceptable qu'il est difficile de déterminer, d'autant qu'elle évolue sans cesse (il suffit de suivre l'évolution des spots publicitaires à la TV, ou les couvertures de magazines de mode, pour se rendre compte que les limites reculent au fil des mois).

Dans quelles circonstances avez-vous, vous-même, découvert la bande dessinée chinoise ?

Par hasard, car si j'ai toujours eu, au cours de mes nombreux voyages d'affaires, l'habitude de fouiner dans les librairies à la recherche de BD locales, c'est surtout grâce aux rencontres d'intervenants chinois spécialisés dans ce domaine que j'ai pu entrer en contact étroit avec cet univers.

Pouvez-vous nous décrire l'état de la bande dessinée chinoise aujourd'hui ?

Elle s'adresse principalement à la jeunesse. Quatre « genres » dominent la production :

1. la bande dessinée d'humour en couleur, quantitativement la plus importante, principalement chinoise et destinée à la jeunesse ;
2. l'histoire et les récits inspirés de la littérature traditionnelle chinoise, avec en particulier l'adaptation des quatre grands romans classiques et d'auteurs anciens comme *Les Contes de Pu Song Ling* (XVI[e] siècle) ;
3. le *Japan style*, sous lequel on regroupe des titres japonais traduits en chinois (*Naruto*, *One piece*, *Detective Conan*, etc.) et des titres produits par des dessinateurs chinois qui imitent les mangas ;
4. et enfin tout le reste, inclassable. On notera qu'il n'y a pas de BD américaine et peu de BD européenne disponible dans les rayons, même si on compte aujourd'hui plus de 300 titres traduits. La meilleure vente reste *Tintin* (environ 30 000 exemplaires vendus par titre et par an, selon les chiffres donnés par Casterman).

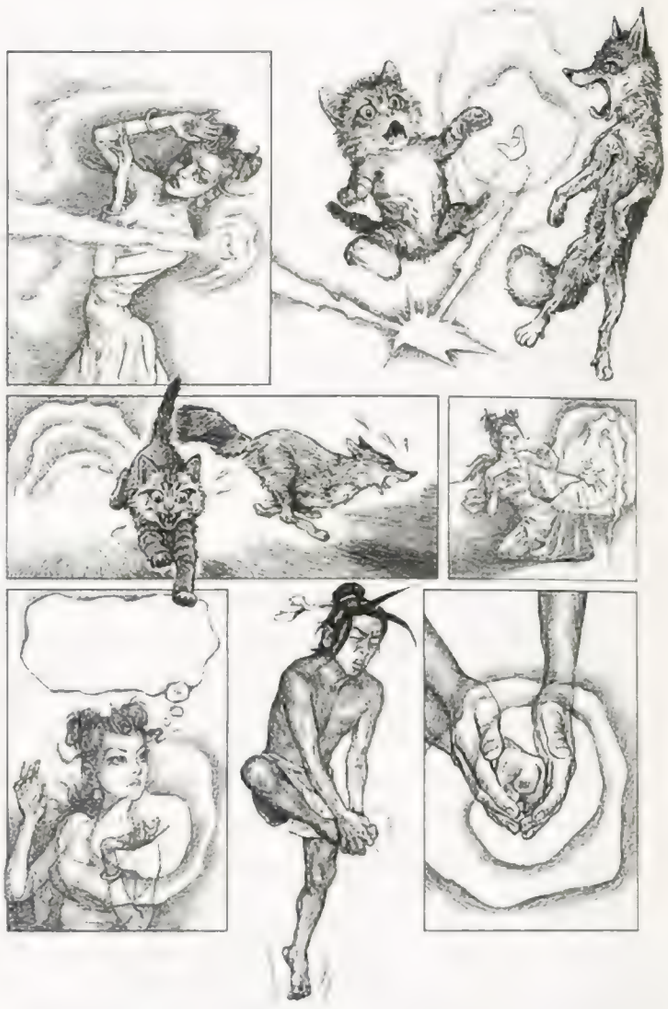
La BD « adulte », comme le *Remember* de Benjamin[2], ne compte encore que peu de titres. Qui plus est, elle souffre énormément d'une carence en réseaux de

2 | *Remember* est le titre d'un des ouvrages d'un jeune auteur qui a aujourd'hui les faveurs d'un très large public en Chine, Benjamin. Son œuvre très originale se situe résolument dans le champ de la bande dessinée adulte et conjugue l'influence de la bande dessinée occidentale et hong-kongaise. Virtuose de la mise en couleur numérique, Benjamin est l'auteur de livres d'apprentissage de cette technique. *Remember* est disponible chez Xiao Pan.

distribution. En effet, le marché est partagé en deux : d'une part, la chaîne nationale Xin Hua, forte de ses 13 000 points de vente, qui s'autodistribue. C'est elle qui possède les plus grosses enseignes dans les villes. D'autre part, une foule de petits points de vente privés (environ 7 000), qui sont alimentés par… 10 000 grossistes ! Rarement spécialisés, peu informatisés. Il est donc très difficile de savoir aujourd'hui quel libraire achète quoi et quand. D'ailleurs, le tirage moyen est de 5 000 exemplaires, ce qui est ridicule au regard de l'importance du pays (un total de 450 millions d'habitants dans les grandes villes). Il faut signaler l'expérience menée depuis quelques années par un Français, Jean-Jacques Augier, qui contrôle aujourd'hui la première chaîne de librairies privée en Chine (550 boutiques) et possède sa propre structure de distribution. Il a mis en place un mode de gestion à l'européenne, ce qui lui permet d'avoir une vision plus juste du marché.

L'ouverture de la Chine au reste du monde et son étonnante conversion à l'économie de marché ont-elles eu des effets sur le manhua ?

Ce qui est surtout déterminant, c'est la possibilité pour les artistes d'accéder, via Internet en particulier, aux images venant du monde entier et à la création artistique étrangère. De plus, la prolifération sur le marché des ordinateurs *made in China* pousse de nombreux artistes à utiliser les moyens matériels et logiciels les plus performants.



| *Amour fantôme*, de Nie Chongrui |

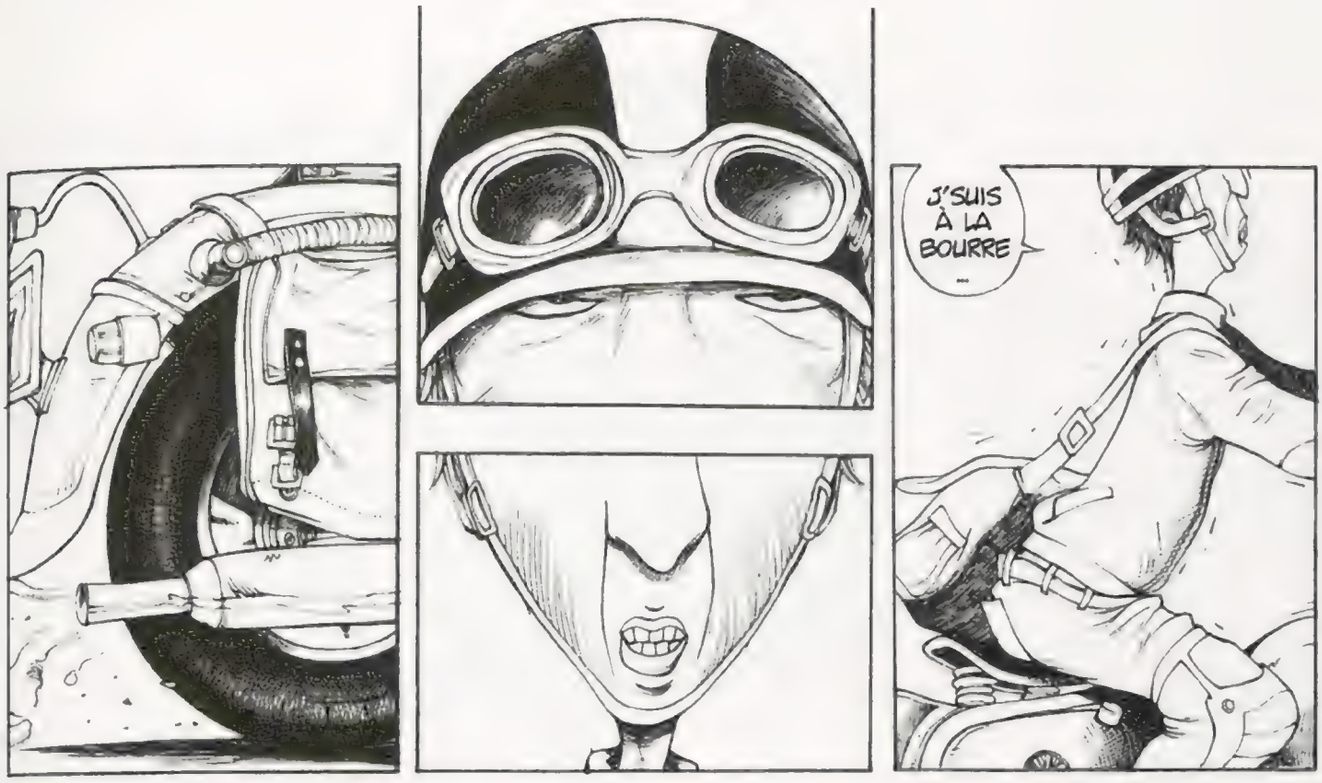
La censure reste le principal obstacle au développement d'une bande dessinée plus « sérieuse », plus adulte. Les éditeurs durcissent eux-mêmes les critères de censure qu'ils s'appliquent, par peur des représailles.

Lu Ming (25 ans) : musicien, peintre de formation, il n'a publié qu'un seul album en Chine : *My Melody*, paru en France en 2 tomes sous le titre *Mélodie d'enfer*. Il possède un incontestable talent pour le dessin au trait en noir et blanc.

Nie Chongrui (62 ans) : appartient à la génération des anciens, qui ont publié sous le régime précédent des adaptations sur commande en *lianhuanhua*. A publié un album en France, issu d'un conte de Pu Song Ling, *Le Fils du marchand*. Il vient de terminer un autre conte, entièrement en noir et blanc, à paraître au printemps 2007.

Nie jun (31 ans) : a publié en Chine sa première série, *Diu Diu*, reprise par Xiao Pan en 2006. Sa seconde série, *My street*, prévue en 5 tomes, devrait être achevée fin 2007. Il enseigne le dessin à l'Académie du film de Beijing, où sa femme enseigne le scénario.

Pang Bang Ben : actuel Vice-président de l'association des dessinateurs de BD chinois, il a publié de très nombreux albums, en particulier des *lianhuanhua* sur tous les thèmes, y compris une vie de Jésus. Aujourd'hui, il partage son temps entre la peinture et la défense des intérêts des artistes de BD en Chine.



| *My street*, de Nie Jun |

Je me trompe peut-être mais il me semble que la supériorité numérique de la bande dessinée japonaise est comparable à ce que l'on connaît en Occident. Ce qui explique certainement une tendance au mimétisme de la production chinoise. Mais celle-ci paraît aussi influencée par la bande dessinée occidentale et en particulier française. Qu'en pensez-vous ?

La bande dessinée japonaise n'a pas, en Chine, la même part de marché qu'en Occident. Les bandes dessinées humoristiques et historiques occupent le devant de la scène. Il y a bien sûr une production influencée par le manga et le manhwa[3], ainsi que par le courant venant de Hong Kong. Quant à l'influence de la BD franco-belge, elle est minime à ce jour, d'autant moins importante que la plupart des titres traduits sont des titres du catalogue jeunesse des éditeurs franco-belges, surtout de l'humour (*Les Profs*, *Le petit Spirou*, *Samson et Néon*, *Titeuf*, etc.).

En octobre 2005, vous avez organisé le premier « Festival de l'image dessinée » à Pékin. Pouvez-vous nous parler de cet événement et nous dire quelques mots sur la deuxième édition ?

L'initiative en revient à mes partenaires chinois (la société Total Vision Culture Spreads de Beijing, et Beijing RFK Business Consultant Corp.) et moi-même. L'idée a germé à l'automne 2004, mais c'est après avoir rencontré des acteurs majeurs dans le monde de l'image, lors du Festival d'Angoulême 2005, que le projet a vraiment pris corps. Et il est certain que sans le concours de l'association 16000 Images[4], nous n'aurions pas mené à bien cette édition.

Notre objectif principal était de faire connaître au public et aux professionnels chinois un art et une industrie de l'image dont ils ignorent pratiquement tout, et de créer des courants d'échanges culturels et professionnels entre la Chine et la France (et l'Europe par extension). Durant quatre jours, outre les rencontres avec la soixantaine d'auteurs francophones qui participaient à cette première, dont Algésiras, Baudoin, Bravo, Robin…, nous avons pu proposer au public chinois un large aperçu de la situation culturelle et économique de la bande dessinée et de l'animation en Europe, à travers des conférences sur l'histoire de la bande dessinée occidentale ou le statut des auteurs de bandes dessinées, ainsi que des ateliers et séminaires sur les métiers d'animateur 2D/3D, l'édition France/Chine, la formation à l'animation, la création d'une planche, la technique du trait et de la couleur traditionnelle et par ordinateur. Nous avons organisé des rencontres professionnelles entre dessinateurs, éditeurs et universitaires français et chinois ainsi que des expositions consacrées à Johanna Schipper, Cécile Chicault, Mazan et Troub's, plus d'autres conçues par le CNBDI ou le FIBD, et celle imaginée par 16000 Images pour présenter un collectif

3 | Bande dessinée d'origine coréenne.

4 | 16000 Images est une association qui regroupe la plupart des entreprises, écoles et institutions spécialisées dans la bande dessinée ou le cinéma d'animation installées à Angoulême.

d'auteurs ayant un lien avec la Charente et/ou la Chine : *Le Traité des images liées et des fumées parlantes*. L'engouement fut au-delà de nos espérances, ce qui nous a conduits à mettre en chantier une seconde édition, sans 16000 Images cette fois, prévue du 21 au 23 avril 2007.

| *Dr Forlen*, de Li Shipeng |

Le festival de Pékin a précédé de quelques mois la création de Xiao Pan, votre maison d'édition spécialisée dans la BD chinoise. Une reconversion étonnante pour quelqu'un sans véritable expérience dans le domaine de l'édition ?

En fait, la chronologie est un peu différente, car j'avais dès avril 2005 créé une maison d'édition dans le but de publier de la BD chinoise. La création de Xiao Pan résulte

des conseils et contacts pris lors de ce premier Festival. Cela dit, si je n'étais pas un pro de l'édition, je suis depuis plus de trente ans un amateur enthousiaste de bandes dessinées – « un bédépathe » !

Que signifie Xiao Pan ?

C'est le nom que m'ont donné les Chinois, une tradition chez eux lorsqu'on est amené à travailler ensemble sur le long terme, car nos noms sont très difficiles à prononcer pour eux. *Xiao* veut dire petit ou jeune, *Pan* étant un nom propre, proche de *Pa*, la première syllabe de mon prénom (les Chinois prennent la première syllabe du nom ou du prénom).

Vous vous êtes lancé dans un pari un peu fou, quand on sait qu'aucun éditeur avant vous ne s'était sérieusement intéressé à la bande dessinée chinoise ! On peut d'ailleurs s'en étonner au regard du succès que rencontre aujourd'hui la production asiatique en France. Une explication ?

Il y a un an, je n'aurais jamais imaginé faire ce que je fais aujourd'hui, avec autant de succès. Les artistes chinois sont issus d'une tradition du dessin multi-millénaire. Mais le marché chinois est curieusement resté à l'écart, alors même que tous les éditeurs cherchaient à prendre pied en Chine pour y vendre des titres franco-belges ! Je suis bien heureux d'avoir été le premier à m'y intéresser en profondeur. Je pense aussi que la déferlante venue du Japon et de la Corée a détourné l'attention des éditeurs européens.

Pouvez-vous nous décrire les lignes de force de votre catalogue ? Sur quoi se fondent vos choix éditoriaux ? Quel est votre positionnement sur le marché de la BD ?

Sur le choix des auteurs et des titres, je fonctionne comme beaucoup d'éditeurs, au coup de cœur (cela n'exclut pas des choix stratégiques, bien sûr). Je m'efforce de montrer le meilleur, ou tout au moins le plus original, m'attachant à publier des auteurs qui ont une véritable griffe, un style reconnaissable. Sur le marché

| *Five colors*, de Jian Yi |

français actuel, je suis comme beaucoup d'indépendants qui doivent se faire une place sur un marché saturé, avec des produits de qualité. Une qualité que l'on soigne jusque dans l'impression, en faisant appel aux meilleurs imprimeurs européens.

Une des caractéristiques de votre catalogue, outre la diversité des thèmes et des formats, est qu'il offre de découvrir des talents très affirmés, je pense à Benjamin, Zhang Xiaoyu, Nie Jun… Sont-ce les meilleurs auteurs chinois ? Comment travaillez-vous avec les auteurs et éditeurs chinois ?

On peut dire que ces auteurs sont considérés comme les meilleurs, aujourd'hui. Le vivier d'artistes est extraordinaire, et de nombreux jeunes artistes (âges de 20 à 30 ans) n'ont jamais pu publier en Chine, mais ont déjà un style graphique affirmé et des histoires qui sont bien construites. Cela dit, le point faible de la bande dessinée chinoise aujourd'hui reste le côté narratif, bien moins élaboré que ce que l'on trouve aujourd'hui sur le marché européen. D'où un certain nombre de projets mixtes (scénario français – dessin chinois) en cours de gestation. Les plus avancés sont une adaptation de l'un des grands romans classiques, *Au bord de l'eau*, par Morvan, et une histoire entièrement nouvelle écrite par Vatine.

Publiez-vous des histoires inédites en Chine ou même conçues spécialement pour la France ?

Oui, je publie des histoires inédites en Chine : *My street* de Nie Jun, par exemple. Et parmi les derniers contrats signés avec de jeunes auteurs, il y en a beaucoup d'autres (tel le prochain album de Benjamin, *Orange*). Les artistes

Peng Chao (31 ans) : il est l'un des dessinateurs majeurs du studio « Creator world ». Il a déjà produit plusieurs séries, en noir et blanc et couleurs, adaptant en particulier les grands romans classiques chinois (*Au bord de l'eau*, *Les Trois royaumes*, *Le Voyage en Occident* ; ce dernier paraît en noir et blanc à partir de janvier 2007 chez Xiao Pan).

Song Yang : l'un des jeunes génies de sa génération. Il crée son premier studio à 15 ans et dessine jour et nuit. Il est aussi musicien et peintre. Il a déjà publié plusieurs albums et un *art book* en Chine. Sa série *Wild animals* est en cours de publication en France.

Yan Kai (30 ans) est présent dans la nouvelle BD chinoise depuis ses débuts. Grand admirateur de Tsukasa Hojo, il réunit dans son studio de jeunes auteurs, qui produisent aujourd'hui des albums en couleurs traitant de thèmes plus adultes. Il a publié dans de nombreux magazines en Chine, et sortira prochainement son premier album en France.

Zhang Xiaoyu : (31 ans) est considéré par ses pairs comme l'un des meilleurs dessinateurs chinois de sa génération. Il dirige un studio de 7 personnes, travaillant dans tous les domaines du dessin : BD, illustrations, sites web, y compris la sous-traitance en mise en couleurs pour des éditeurs européens. Il a écrit de nombreuses histoires, généralement publiées en magazine. Son album *Fei* a été traduit en français sous le titre *L'Envol* (Xiao Pan, 2006).

| *Orange*, de Benjamin |

chinois ont compris qu'il y avait enfin un moyen de publier leurs travaux sans s'exposer à la censure. Ce qui peut engendrer par ailleurs quelques tensions dans mes relations avec certains éditeurs locaux, qui voient leurs « poulains » accorder la priorité à Xiao Pan…

…qui, de plus, les paie mieux ?

Oui, évidemment ! Les auteurs chinois sont rétribués sur les ventes, mais d'une part le prix des albums en France est au moins quatre fois supérieur à celui d'un album en Chine, et de plus les sommes perçues leurs donnent un pouvoir d'achat supérieur. Un auteur qui touche 1 000 euros de droits gagne l'équivalent de ce que gagne en moyenne un ouvrier pour 10 mois de travail. C'est un autre facteur qui les pousse à se détourner des éditeurs chinois.

Après environ un an d'activité et plus d'une trentaine de titres publiés, quel premier bilan pouvez-vous tirer ?

Mon objectif était de faire connaître la BD chinoise, et de la démarquer du manga. De ce point de vue, c'est un succès. Avec toutefois des effets collatéraux, car certains libraires n'arrivent pas à classer la BD chinoise, certains titres se rapprochant du manga (question format surtout), tandis que d'autres répondent plus aux normes internationales. Mais je ne désespère pas de voir bientôt un rayon BD chinoise clairement identifié (certains libraires l'ont déjà fait). Les premiers tirages oscillent entre 3 000 et 5 000 exemplaires (selon le genre, le format, le public ciblé, etc), mais *Remember* a déjà été réimprimé, et le second tirage est presque épuisé.

Diriez-vous que vous avez contribué à lancer la BD chinoise en Occident ?

En toute modestie, c'est incontestable. La BD chinoise, moins d'un an après son apparition sur le marché, est déjà diffusée en France, Belgique et Suisse par Xiao Pan (via UD-Flammarion), et va apparaître très prochainement en Allemagne, Espagne et Italie (cession de droits). Plusieurs manifestations BD d'importance en Europe (dont le Festival d'Erlangen en Allemagne) comportant un volet chinois sont au programme pour l'année 2007. Nous y participerons, bien évidemment.

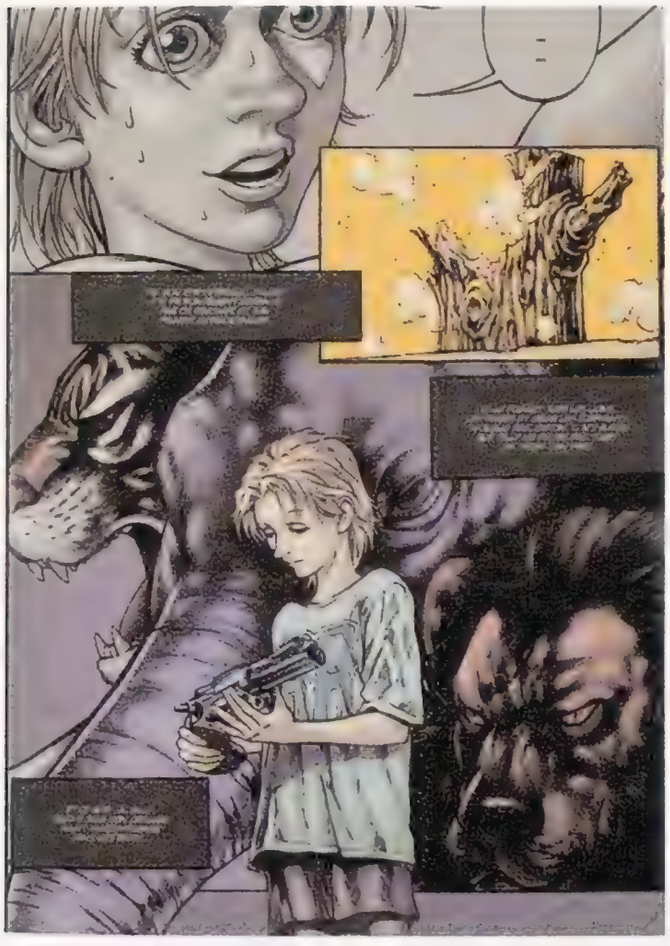
Savez-vous si d'autres éditeurs envisagent à leur tour d'éditer de la BD chinoise ?

Oui, j'en connais au moins trois qui ont déjà signé des contrats : Casterman, Kana et Soleil.

Quelques mots sur vos projets éditoriaux pour les mois qui viennent. Verra-t-on un jour quelques lianhuanhua *contemporains au catalogue de Xiao Pan ?*

En dehors de cette volonté de montrer les meilleurs artistes de la BD moderne, nous souhaitons élargir notre champ d'investigation. Il y aura d'abord en janvier un « magazine » (à parution non régulière) intitulé *Kan man hua* (littéralement : « Lisez de la BD chinoise »). Il proposera un panorama de ce que l'on ne peut pas publier en albums : illustrations, reportages, histoires courtes, *lianhuanhua*, jeunes auteurs…

Et nous allons lancer une collection spécifique de *lianhuanhuas*, avec à la fois des artistes anciens et des jeunes.



| *Au fond du rêve*, de Zhang Xiao Yu |

Envisagez-vous de mettre à profit votre connaissance du marché chinois pour favoriser l'importation de la BD française en Chine ?

Depuis le début de l'aventure, nous n'avons jamais dissocié les deux. Nous tenons, mes partenaires chinois et moi-même, à établir un véritable pont culturel entre les deux pays. J'ai plusieurs projets en cours, dont la publication d'histoires courtes ou prépublication dans les magazines spécialisés BD chinois et la mise sur le marché de bandes dessinées franco-belges pour les jeunes adultes et les adultes. ■

| *Niumao*, de Ji An |

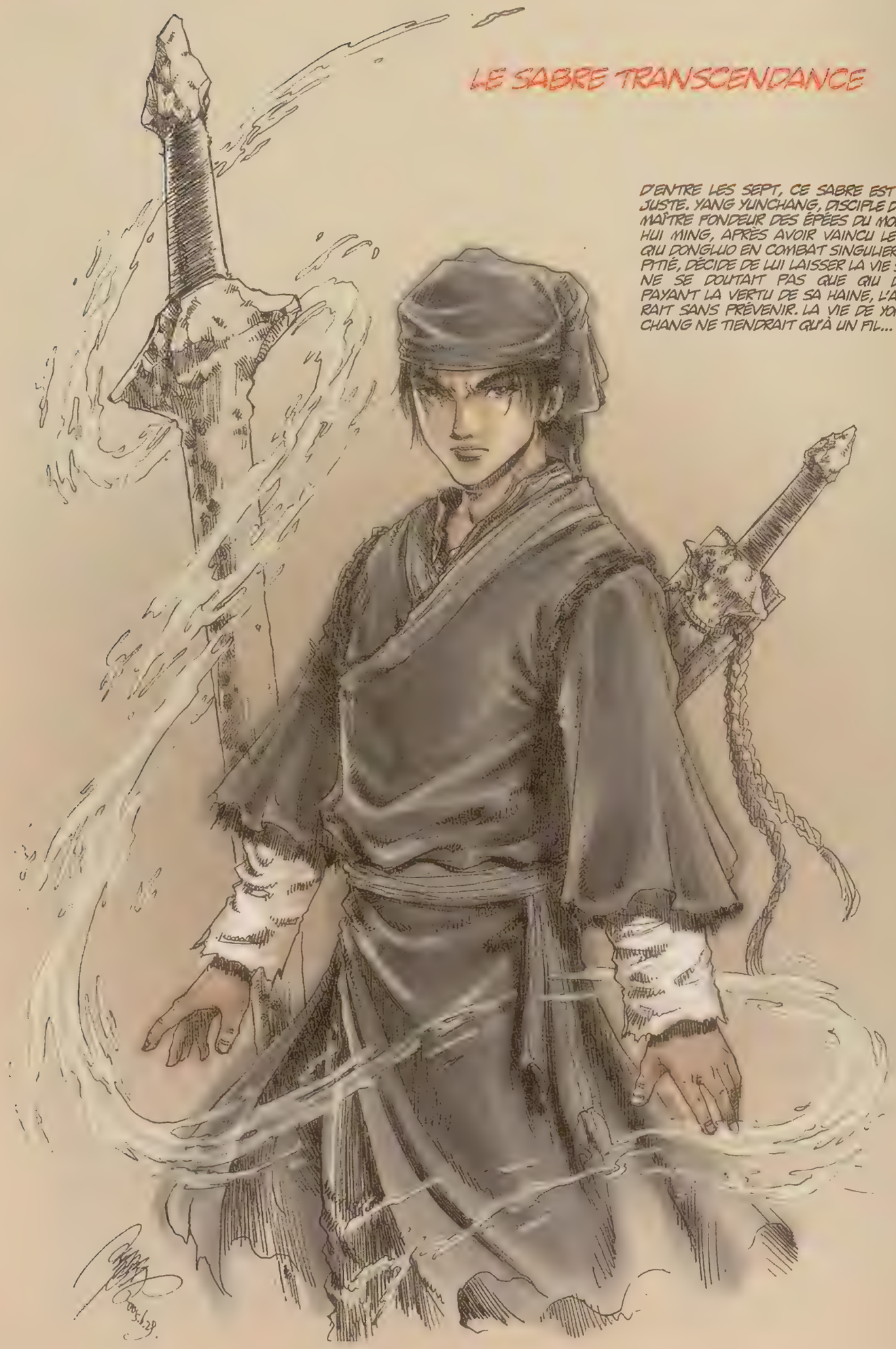
Propos recueillis par Jean-Philippe Martin en septembre 2006. Toutes les illustrations de cet article sont © Xiao Pang

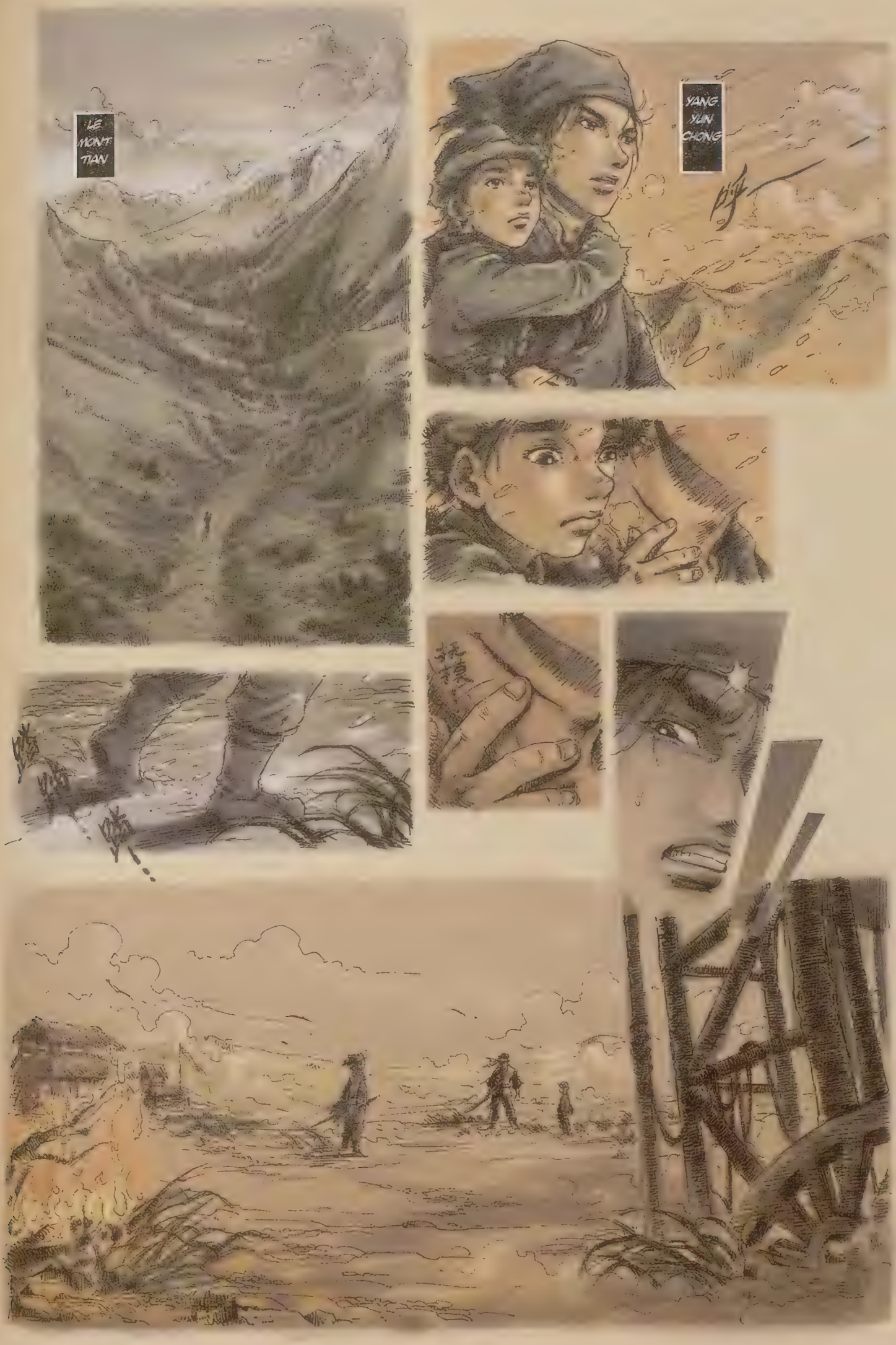
---

A lire pages suivantes : *Les Sept Sabres*, par Yan Kai

The 7 swords est un film d'aventures historiques chinois sorti à Hong Kong (réalisé en 2004 par Tsui Hark), qui a été montré sur les écrans français. A l'occasion de sa sortie en Chine, on proposa à sept jeunes auteurs dont Benjamin, Lu Ming, Song Yang et Yan Kai, de concevoir une histoire sur l'un des 7 sabres (épée ou glaive eut été une traduction plus appropriée). L'album qui en résulte sera prochainement édité en langue française par Xiao Pan. Nous remercions cet éditeur de nous autoriser à présenter ce récit en avant-première.

Yan Kai
Les Sept Sabres

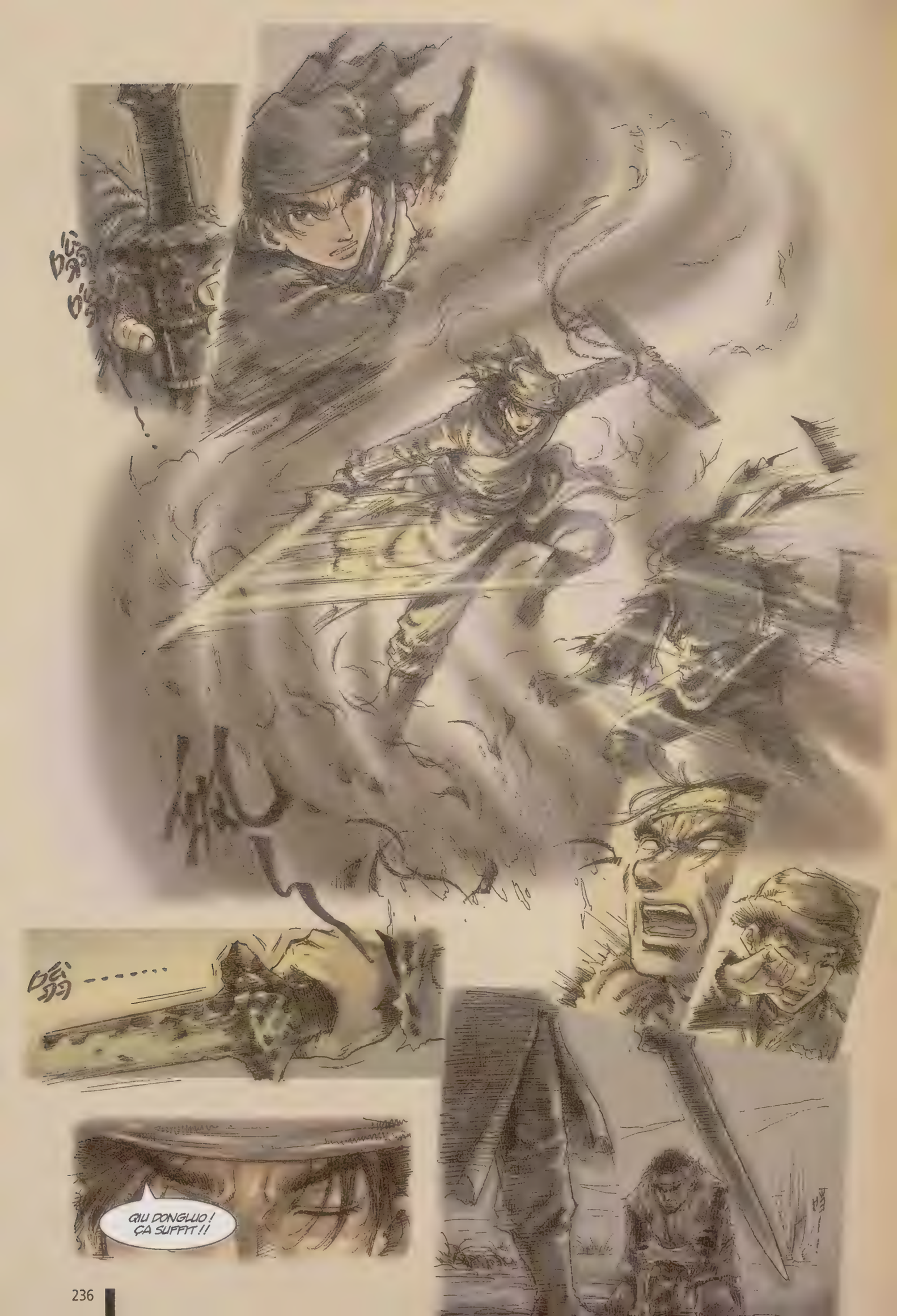



LÉ MONT TIAN
YANG YUN CHONG

YANG YUCHANG, POURQUOI CHERCHES-TU TOUJOURS À M'ÉVITER ABSOLUMENT ?

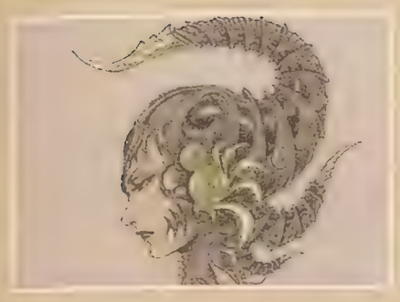
QIU DONLUO ! POURQUOI VEUX-TU NOUS TRAHIR ? POURQUOI TE COMPLAIRE DANS UN RÔLE DE LAQUAIS DE LA COUR IMPÉRIALE ?

TON SABRE TRANSCENDANCE EST TERRIBLE, MAIS LE MIEN N'A PAS ÉTÉ FORGÉ EN VAIN !!
TIRE TON SABRE ! TU N'OSES PAS TE MESURER À MOI ?!


GIU DONGLUO !
ÇA SUFFIT !!

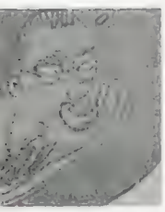
NON ! IL NE FAUT PAS TUER MON PÈRE
...
不要！

PETIT AMI, L'ONCLE TE RAMÈNE AU MONT TIAN.
LE SABRE TRANSCENDANCE NE TUE QUE LES PERFIDES.



New Kids on the Blog

Erwin Dejasse et Frédéric Paques



Tapez le mot « blog » sur le moteur de recherche Google et ce sont environ un milliard de sites qui se donnent à lire. Politiciens, sportifs, écrivains, artistes, éditeurs, chefs d'entreprises, lycéens… tout le monde semble aujourd'hui s'adonner à l'exercice du carnet de bord électronique. La bande dessinée n'échappe pas, loin s'en faut, au phénomène. Ceci s'avère, en somme, assez logique, sachant que les blogs se situent résolument à l'intersection de deux des principales tendances de fond du neuvième art à la fin du siècle précédent : le développement de la bande dessinée sur les supports multimédia et le nombre considérable de créations autobiographiques ou, plus largement, touchant au domaine de l'intime.

L'encyclopédie en ligne *Wikipédia* définit le blog comme suit : « *Un blog est un site web sur lequel une ou plusieurs personnes s'expriment de façon libre, sur la base d'une certaine périodicité. Son expression est décomposée en unités chronologiques. Chaque unité est susceptible d'être commentée par les lecteurs et est le plus souvent enrichie d'hyperliens externes. C'est un outil de publication en ligne en quasi temps réel*[1]. » Si, par sa structure, il s'apparente à un journal de bord, il n'est pas pour autant exclusivement réservé à la confession intime. L'auteur peut très bien ne nous révéler que très peu de chose de sa propre personne. Certains blogs proposent un roman sous forme de feuilleton ou sont axés autour d'une thématique particulière : un genre musical, une période de l'histoire, un artiste…

Les fournisseurs de blogs proposent, gratuitement ou à un prix souvent modique, une structure prédéfinie. Il est très facile pour un dessinateur de créer son blog et ce en très peu de temps. Le web étant, par définition, un réseau mondial, les créations sont susceptibles d'être lues partout, ce qu'aucun diffuseur n'est à même d'offrir. Le dessinateur peut ainsi se passer de toute une série d'intermédiaires souvent coûteux : éditeur, imprimeur, relieur, diffuseur, distributeur. Ceci permet un gain de temps considérable. Alors que, dans l'édition classique, le délai qui sépare la remise du manuscrit et sa publication se compte en mois, le net permet une diffusion quasi immédiate. Dans son développement actuel à tout le moins, le web remet l'ensemble des dessinateurs sur un pied d'égalité. C'est surtout le bouche-à-oreille qui fait qu'un blog est abondamment fréquenté, alors que les chiffres de vente d'un album sont souvent liés à des éléments externes : campagnes publicitaires, importance du réseau de distribution, visibilité en librairie…

La notoriété grandissante des blogs BD commence à être relayée par la presse généraliste : *Chronic'art*, *Les Inrockuptibles*, *Libération*, notamment, ont approché le sujet. A l'inverse, les médias spécialisés l'évoquent assez peu. Si *Bang !* effleure le phénomène dans son numéro quatre et si *BoDoï*[2] y a jadis consacré deux pages, ni *dBD*, ni *Bananas* ni *L'Éprouvette* ni… *9e Art*, n'avaient jusqu'à présent traité de cette question. Plus surprenant encore, les sites internet consacrés à la bande dessinée se montrent tout aussi silencieux, de l'exigeant *du9* au très consensuel *ActuaBD*. Enfin, on peut aussi s'interroger sur l'absence de la bande dessinée *on line* dans les festivals classiques, Angoulême en tête. Tout laisse à penser que nous sommes en présence d'une nouvelle niche qui, en apparence du moins, se développe de façon relativement autonome par rapport au reste de la production. Ses aficionados ne sont d'ailleurs pas nécessairement de grands lecteurs de « bandes dessinées sur papier ». Beaucoup d'entre eux sont des internautes qui *surfent*, à leurs heures perdues, en quête de sites distrayants. Le blog BD possède son propre microcosme et ses « vedettes », dont la popularité

1 | http://fr.wikipedia.org/wiki/Blog
2 | *BoDoï* n°87, juillet 2005.

| *Le Blog de Frantico*, éditions Albin Michel |

dépasse parfois largement celle de nombreux auteurs qui publient depuis plusieurs années. C'est le cas, par exemple, pour Boulet ou Frantico – dont les pages ont étés consultées jusqu'à vingt mille fois par jour[3].

C'est apparemment au début des années 2000 que les choses débutent véritablement, dans le domaine francophone, sous l'impulsion des dessinatrices Mélaka et Laurel[4], les premières à fidéliser un important lectorat. Depuis, la communauté des blogueurs n'a cessé de se développer. Communauté très intriquée où les auteurs se partagent leurs lecteurs par l'intermédiaire de liens html, racontent leurs rencontres dans la vie réelle, se souhaitent mutuellement un joyeux anniversaire en

3 | www.bouletcorp.com/blog ; www.zanorg.com/frantico
Il est difficile de ne pas revenir ici sur ce qui fut le « feuilleton » de l'année 2005. À savoir que le mystérieux Frantico et Lewis Trondheim seraient une seule et même personne. L'auteur de Lapinot l'aurait avoué à ses proches tout en demeurant ambigu sur son site et face à la presse. La rumeur, abondamment relayée sur la toile, a ensuite attribué l'identité de Frantico à un graphiste dénommé de Sébastien Lesage. Or, tout porte à croire qu'il s'agit là d'un « homme de paille » qui a accepté de prolonger le gag.

4 | www.melakarnets.com ; www.bloglaurel.com

bande dessinée… Un même événement peut être traité par différents blogueurs, chacun offrant sa propre vision. Ainsi en va-t-il du Festiblog, manifestation « dans la vie réelle[5] » qui réunit la plupart des auteurs de blogs francophones. Celui-ci en est aujourd'hui à sa deuxième édition. Il permet la rencontre entre les auteurs et leurs lecteurs mais aussi entre les blogueurs eux-mêmes. Inévitablement, cet événement devient la matière de nouvelles bandes dessinées que chacun publie sur son propre site. Les aventures amoureuses entre blogueurs sont aussi une thématique récurrente. Des couples dont chaque membre possède ses propres pages tiennent, par ailleurs, un journal en ligne à quatre mains consacré au quotidien de leur liaison. Comme le *Love Blog* de Miss Gally et Obion ou le *Fleur Blog* de Laurel et Fabrice Tarrin[6].

La majorité des blogs offrent la possibilité aux lecteurs d'intervenir directement. Si ceux-ci donnent le plus souvent une appréciation sur ce qu'ils viennent de lire, il est fréquent que l'internaute en commente le contenu, le relie à d'autres événements évoqués dans une livraison antérieure ou sur le site d'un autre dessinateur. On retrouve d'ailleurs les pseudonymes des même intervenants de blog en blog. Il n'est pas rare non plus que la personne qui poste le commentaire soit elle-même un dessinateur-blogueur, ce commentaire pouvant, le cas échéant, être lui aussi réalisé sous forme de bande dessinée.

Génération blogueurs

Les dessinateurs les plus actifs de la « blogosphère BD » sont, pour la plupart, nés durant la deuxième moitié des années 70 ou le début des années 80. C'est une génération qui a directement grandi avec les auteurs nés de l'avènement de l'édition dite indépendante et qui, dans leur écrasante majorité, ont pratiqué l'autobiographie dessinée. Sur le plan des thématiques la parenté est évidente, mais cette génération partage aussi avec celle qui l'a précédée l'idée de former une communauté. Si cette dernière a provoqué un tel impact, c'est certainement en raison de l'indéniable qualité de leurs réalisations respectives mais aussi

| Une planche d'Obion -http://grmb.free.fr/ |

5 | ou *IRL* pour « In Real Live ».

6 | www.ciboulette.fr/loveblog ; www.fleurblog.com.

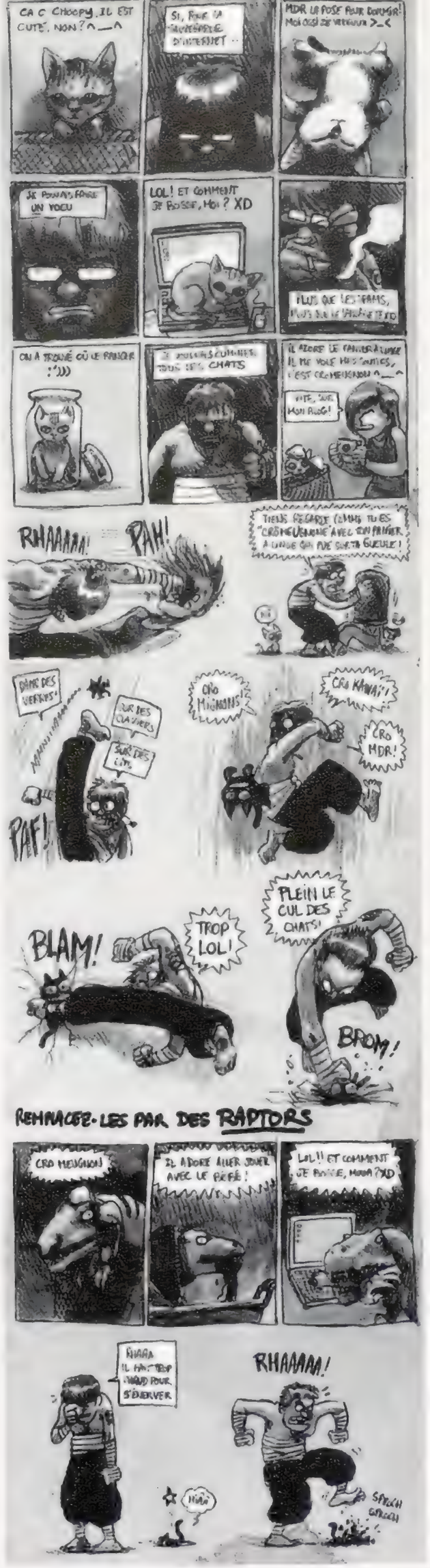
| Menu, Trondheim et Sfar mis en boîtte sur http://ottoprod.over-blog.com/article-780749.html |

parce qu'il s'agit de la première génération d'auteurs de bande dessinée à avoir à ce point intégré leur propre vie dans leurs créations. À travers leurs œuvres autobiographiques, leurs carnets, les strips publiés dans *Lapin*, les exercices oubapiens parus dans l'*OuPus* 4… les lecteurs connaissent désormais les prénoms des enfants de Trondheim, Sfar ou Konture ou celui des ex-compagnes de Dupuy, David B. ou Menu. Ces créateurs ont suscité une collusion totalement inédite avec les lecteurs, tout en mettant en évidence une démarche collective qui, par la multiplication des points de vue au sein de créations à caractère autobiographique, dessine *in fine* un portrait de groupe[7]. Ceci reste tout aussi vrai pour les jeunes auteurs francophones qui s'expriment sur le net. Toutefois, connivence avec le lecteur et expression « polyphonique » d'une communauté d'auteurs se voient ici renforcés par des outils en adéquation parfaite avec leur démarche : un média résolument interactif doublé d'un réseau en arborescence où le passage d'un créateur à l'autre se fait désormais par un simple double clic.

7 | Ces questions ont déjà étés traitées dans un article qui complète celui-ci, auquel nous nous permettons de renvoyer : Erwin Dejasse, « Les Nouveaux Territoires de l'intime », *Art Press* spécial n°26 : *Bandes d'auteurs*, 2005, p. 26 à 30.

Cependant, il faut bien admettre que la *génération des blogueurs* semble éprouver certaines difficultés à « tuer ses pères » et échoue trop souvent à s'élever un tant soi peu à la hauteur des autobiographies « sur papier » qui l'a précédée. Les thématiques abordées s'avèrent souvent prévisibles : évocation de sa vie sentimentale (qui s'accompagne parfois d'une certaine dose d'impudeur), relation des affres quotidiennes d'un auteur de bandes dessinées, doute quant à ses propres capacités, virant à l'autodénigrement.... Ce domaine a déjà été exploré à satiété et on peine à y déceler les prémices d'un véritable renouvellement. Pour un *Blog de Frantico* jouissif dans sa complaisance à nous révéler les aspects les plus lamentables de sa (non-) vie sexuelle, combien d'autobiographies sans grand intérêt ! Comme le notait justement Art Spiegelman[8] il y a déjà dix ans, on n'échappe pas à l'impression que tous les auteurs, en étalant leur vécu subjectif, racontent, à peu de chose près, la même histoire. L'impression de désinvolture généralisée qui se dégage de l'ensemble de ces productions est sans doute lié à une certaine culture de l'internet – dont l'usage quasi généralisé du pseudonyme est une autre caractéristique. De la même manière que le langage écrit est y souvent basique, avec une utilisation surabondantes d'abréviations et peu de considérations pour l'orthographe, la narration en image n'affiche pas nécessairement de grandes ambitions artistiques. Il y a fort à penser que, pour de nombreux dessinateurs, le blog BD est un mode de communication au même titre qu'une conversation téléphonique avec un ami. Sur son blog, Miss Gally met dans la bouche du dessinateur Dolph ces propos révélateurs d'un état d'esprit assez général : « *Un blog c'est avant tout un espace pour se faire plaisir à soi.*[9] »

A côté de la thématique autobiographique largement majoritaire, on trouve également un certain nombre de blogs qui traite du « microcosme BD ». Dans ce domaine, il convient de retenir l'hilarant *Les Mauvaises Humeurs de James et la Tête X*[10] signé James@Ottoprod, où l'auteur raille, en vrac : les festivals – d'Angoulême au plus obscur d'entre eux, *BoDoï*, *Fluide Glacial* mais aussi les



| www.bouletcorp.com/blog/index.php?date=20060727 |

8 | Propos recueilli par Andreas Juno, *Dangerous Drawings*, New York, Juno Books, 1997, p. 10.

9 | ciboulette.fr/blog/index.php?2006/07/12/234-meganote-miniblog

10 | ottoprod.over-blog.com

| http://gipifrance.blogspot.com// |

auteurs de L'Association, la mouvance alternative en général ou les blogs BD précisément. D'autres productions, enfin, ont plutôt pour cible les us et coutumes de la blogosphère et de la cyberculture. C'est le cas pour nombre de gags publiés par Boulet. Par exemple, lorsqu'il se prend pour un personnage de jeux vidéo, peste sur l'accumulation de spams dans sa boîte-mail ou témoigne de son aversion pour les photos de chatons « cromeugnons » qui pullulent sur les blogs.

La publication en ligne ne générant pas de retombée financière immédiate, elle pourrait apparaître comme un gage de liberté. Rien, *a priori*, n'oblige l'auteur à sacrifier aux modes, à recourir à des formules éprouvées susceptibles d'appâter un lecteur réactif aux effets de mode. Or, la « blogosphère BD » est le lieu par excellence du ressassement des poncifs, un révélateur des esthétiques les plus en vogue. On n'y compte plus aujourd'hui les suiveurs plus ou moins inspirés de Trondheim, Sfar, Blutch, Blain ou Dupuy et Berbérian et on y cherche en vain les émules de Killoffer, Fabio, Vanoli, Boilet, Neaud ou Aristophane. Pour la majorité des blogueurs, la génération « indépendante » semble se limiter à ses auteurs les plus vendeurs ou, à tous le moins, les plus médiatisés. Certes, on peut y découvrir des dessinateurs qui possèdent une maîtrise graphique évidente ou qui témoignent d'un grand sens de la narration mais les véritables personnalités sont rares. A cela, on pourrait rétorquer que le style, ici, importe peu, qu'à leurs tout débuts Franquin, Morris ou Peyo cherchaient d'abord à imiter leurs modèles américains, ou que l'adoption d'une esthétique très codée n'empêche pas certains dessinateurs japonais de réaliser des récits palpitants. Dans un blog, il s'agit d'abord, après tout, d'être rapide et efficace, de maîtriser une écriture graphique au service du propos.

En marge des albums

La blogosphère compte, par ailleurs, un certain nombre de dessinateurs confirmés, actifs depuis de nombreuses années et qui ont déjà publié un nombre appréciable d'ouvrages : Manu Larcenet, Denis Bodart, Fabrice Tarrin ou l'Italien Gipi[11]. Il s'agit moins ici de présenter d'autentiques créations – qui, elles, paraîtront sur papier – que d'en montrer les « à côtés » : dessins isolés, esquisses préparatoires, humeurs diverses sur le travail ou sur la profession, annonce de la parution prochaine d'un album, informations quant à l'état d'avancement de

11 | tempsperdu.over-blog.org

tel ou tel projet, photographies de l'atelier, essais en tous genres… Ici, le blog devient une manière d'entrer dans les « cuisines » du créateur, une valeur ajoutée par rapport à la création imprimée. De son côté, Boulet déclare : « *Les dessins que je fais pour le blog, je les faisais avant de l'ouvrir. Ils sont là pour entretenir mon dessin, pour m'amuser, trouver des idées et conserver ma motivation intacte. Mon activité professionnelle ne serait pas ce qu'elle est sans ça. C'est sa nourriture.*[12] » Réflexion piquante, sachant la qualité de la plupart de ses albums atteint rarement celle de son blog.

En raison de son faible coût, le blog BD apparaît aussi désormais comme une alternative au fanzine. Il peut également servir de support de prépublication tout en bénéficiant du retour direct de ses premiers lecteurs. Sur le site personnel de Lewis Trondheim, on trouve un blog intitulé *Les Petits Riens*[13] qui, comme son titre l'indique, est une succession d'événements dérisoires, tels que son auteur sait si bien les dépeindre. Cependant, seules les trois ou quatre dernières pages demeurent lisibles. Celles qui les ont précédées sont de plus en plus floues jusqu'à s'évaporer dans un brouillard informatique. Chaque nouvelle livraison fait progressivement disparaître les précédentes. Une fois l'ensemble des planches publiées, il reste au lecteur à acquérir l'ouvrage pour retrouver l'intégralité des épisodes[14]. Quand bien même il serait ridicule de condamner quiconque prépublie ses réalisations sur l'internet, force est de reconnaître que ce média n'est souvent employé que comme un pis-aller, un substitut par défaut au sacro-saint album, lequel bénéficie d'un statut assurément plus enviable. Il est symptomatique que le dessin des cycles *Zénith* et *Crépuscule* de la désormais mythique série *Donjon* ait été repris respectivement par Boulet et le couple Kerascoët, deux des blogueurs francophones les plus actifs, lesquels succèdent ainsi à Trondheim et Sfar. Notons au passage que *Donjon* est aussi à l'origine d'un des blogs les plus originaux. Baptisé *Donjon Pirate*[15], celui-ci rassemble des planches apocryphes tirées d'épisodes imaginaires de la série. Ces créations sont anonymes mais l'internaute avisé poura notamment y reconnaître les pattes de James Ottoprod, Obion[16] ou Martin Vidberg[17]. Au dessus de chacune de ces livraisons est mentionné le cycle auquel elle appartient et le numéro de l'épisode. Tout ceci s'inscrit en parfaite adéquation avec l'esprit dans lequel a été conçu la série et exige une connaissance approfondie des ramifications complexes qui caractérisent la mythologie créée par Trondheim et Sfar. Ceux-ci n'auraient sans doute pu rêver plus bel hommage venant de leurs benjamins.

Pour un nouveau langage

Cela dit, la toile semble souvent s'apparenter à un outil de promotion qui permet de « se faire remarquer ». On devine aisément le parti que peuvent en retirer les éditeurs soucieux de rentabilité immédiate. Les blogs deviennent une réserve de nouveaux talents immédiatement « éditables », lesquels possèdent déjà leur public, donc un certain nombre d'acheteurs potentiels. Comme le souligne Stéphane Beaujean dans la revue *Chronic'art*, beaucoup de dessinateurs ne semblent produire que « *du prêt à imprimer.*[18] » Et le critique de déplorer, à juste titre, que les blogs BD sous-utilisent les potentialités propres à ce nouveau support de publication. Il n'est pas rare, d'ailleurs, de retrouver des planches qui présentent les proportions habituelles des bandes dessinées sur papier, quand bien même elles ne sont manifestement pas destinées à être « recyclées » sous forme d'album. La page s'avère pourtant particulièrement inadaptée à la lecture à l'écran.

Or, l'internet permet de redéfinir en profondeur le langage de la bande dessinée. Nous ne sommes plus nécessairement en face d'une page que l'on va d'abord découvrir dans sa globalité avant de scruter chacune des cases. Les barres de défilement verticales ou horizontales notamment permettent par exemple un découverte progressive de la planche – si tant est que le terme « planche » soit toujours pertinent. Ce changement de structure implique nécessairement une modi-

12 | Erwan Cario, « Boulet, c'est canon », *Libération*, 18 septembre 2006.
13 | www.lewistrondheim.com/blog
14 | Lewis Trondheim, *Les Petits Riens*, Delcourt, 2006, collection "Shampooing".
15 | donjonpirate.canalblog.com
16 | grmb.free.fr
17 | www.bulledair.com/everland2
18 | Stéphane Beaujean, « Bad Blog BD », *Chronic'art* n°29, 2006.

| http://donjonpirate.canalblog.com/ |

fication des contenus. D'autres part, si les blogs BD présentent souvent aussi des photographies, du texte, du son ou des animations flash, la combinaison de ces modes d'expression ouvre également vers des perspectives inédites… Lorsque sont apparus les premiers synthétiseurs et les premières boîtes à rythme, ils étaient utilisés pour imiter les instruments habituels. Or, l'avènement des musiques électronique s'est fait en pervertissant la fonction initiale des machines, en oubliant leur nature de substitut. De la même manière, la bande dessinée sur le net aurait tout à gagner à s'affranchir de la tutelle du support papier. ■

L' « affaire Dupuis » vue de Belgique

Quand la mondialisation s'invite dans votre salon

Pour bien comprendre ce qui s'est passé en Belgique en mars 2006, il convient de remonter le temps et de prendre la mesure de ce qu'est, aujourd'hui, l'économie belge. Car Dupuis est la face émergée d'un iceberg qui ne concerne pas seulement la bande dessinée.

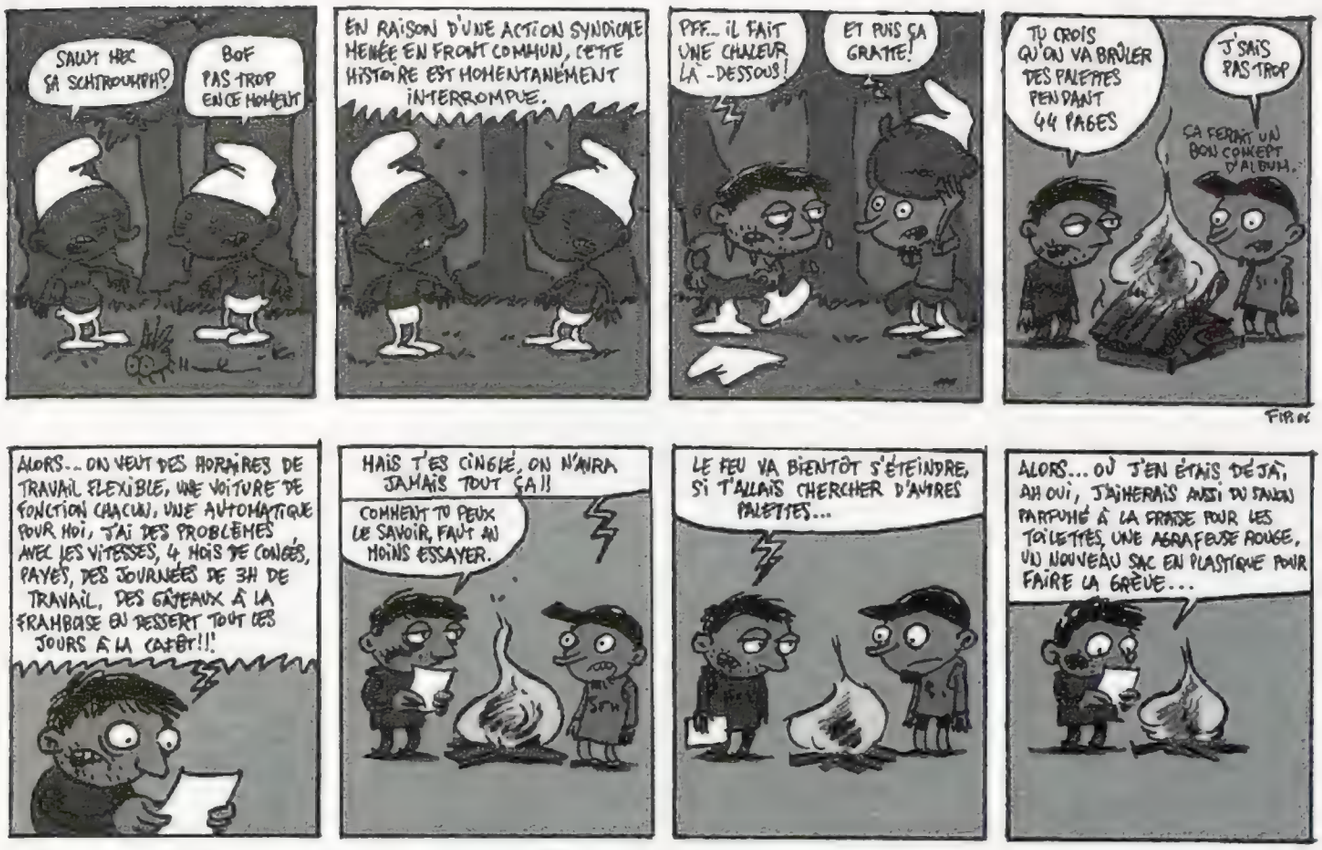
Mardi 7 mars 2006. En désaccord avec ses actionnaires et principalement avec son directeur général Claude de Saint-Vincent, le très jeune directeur des éditions Dupuis rachetées vingt mois plus tôt par le groupe Média-Participations, Dimitri Kennes, rend son tablier. La veille, il a joué un coup de poker en proposant trois solutions

| « *Tain ! Là, j'ai foutu un beau bordel* » |

pour sortir de la crise qui l'oppose à la direction du groupe depuis plusieurs semaines. Soit il acquiert l'indépendance qu'il réclame, soit il démissionne, soit le groupe accepte le rachat de Dupuis par ses cadres. La réponse ne tardera pas. Elle sera sans appel. La nouvelle se répand comme une traînée de poudre à partir du mardi soir. Et le mercredi, tout le petit milieu belge de la bande dessinée est au courant. Comment traiter pareille information : la démission du directeur général d'une maison d'édition ? Au départ, les journaux sont frileux. Média-Participations, avare de commentaires. Dupuis, aux abonnés absents. Seul Kennes lui-même parle à qui veut l'entendre, mais il ne dit pas tout. La frilosité des journalistes belges ne durera que quelques jours. Le vendredi 10 mars, l'affaire éclate et s'étale dans tous les journaux. Séisme au pays des Schtroumpfs. Parallèlement, c'est l'indifférence – ou presque – au pays d'Astérix. Comment expliquer une telle différence de traitement entre la France et la Belgique ? Elémentaire, mon cher Blake. Suivez le guide.

La bande dessinée franco-belge est ce qu'elle est aujourd'hui parce que quelques caractères bien trempés se sont livrés une guerre sans merci – mais chevaleresque – après la Seconde Guerre mondiale. Sans le succès phénoménal de Tintin, que son créateur, Hergé, propose aux lecteurs du *Petit Vingtième* à la fin des années vingt, rien ne serait peut-être arrivé. Alors que les *Little Nemo* et autres *Katzenjammer Kids* ont déjà popularisé la BD outre-Atlantique, le neuvième art est alors balbutiant en Europe et principalement en Europe francophone. Bien sûr, il y a eu le Suisse Töpffer, les Français Gustave Doré et Christophe, mais on ne peut pas dire que la France ou la Belgique voient se multiplier les bandes dessinées dans les quotidiens. En 1925 naissent *Zig et Puce* d'Alain Saint-Ogan. Au regard de l'histoire, une trace certaine, mais largement insuffisante pour faire de l'ombre à Tintin. La BD *franco-belg*e est bel et bien née en Belgique, même si son avènement est postérieur à la BD franco-française.

Le succès des aventures de Tintin donne des idées. En 1938, Jean Dupuis, qui a fondé son imprimerie à Marcinelle en 1898, crée l'hebdomadaire *Spirou*, deux ans après la création des éditions Dargaud. Dans l'immédiat après-guerre, le journal *Tintin* naît à son tour aux éditions du Lombard, bientôt édité en France par Dargaud. Les deux piliers de la BD actuelle sont en place. Et ces deux magazines se trouvent en Belgique. Tout comme l'éditeur des albums de Tintin, Casterman, installé à Tournai. Les deux hebdomadaires



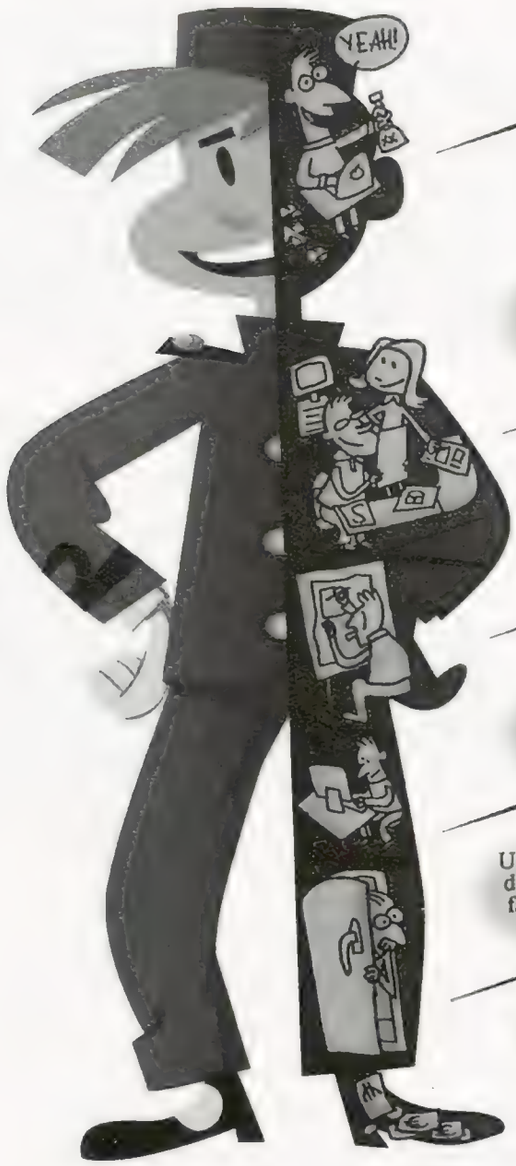
| Toutes les images illustrant cet article sont extraites de *Spirate* et sont © les auteurs |

de BD façonneront un univers d'une richesse inouïe. Et seront à l'origine d'avatars aussi différents et improbables que les magazines *Pilote*, *Métal hurlant*, *(A Suivre)*, *Circus*, *Vécu*, etc. ; autant de matrices pour la bande dessinée des années d'or. C'est durant cette période d'essor incroyable que la Belgique se place en tête de la création. Sauf chez Dargaud, dopé par le succès de *Pilote* (qu'il rachète en 1960), l'essentiel du neuvième art sort de rotatives belges. La bande dessinée devient une fierté nationale et plus encore, elle entre dans tous les foyers. En Belgique, il y a longtemps que le débat sur la présence de la bande dessinée dans les médias ne se pose plus. Chaque quotidien propose articles, interviews, critiques ou prépublications. La BD a sa place à la radio, à la télévision. Elle orne les murs de la capitale. Elle a ses statues à Charleroi, sa salle de ventes à Bruxelles, ses dessinateurs anoblis par le Roi. Aussi chaque Belge a-t-il le sentiment que la bande dessinée fait partie de son histoire, fût-il lecteur dilettante ou même non-lecteur assidu.

Pourtant, ni la vente des éditions Casterman à Flammarion en 1999, ni l'absorption des éditions du Lombard une dizaine d'années plus tôt par le groupe Média-Participations n'ont provoqué le moindre émoi. Plus étonnant, le rachat de Dupuis par le même groupe Média ne donnera lieu qu'à une couverture sporadique dans la presse nationale. Bien sûr, en juin 2004, les gros titres sont éloquents. Ils parlent de la disparition du dernier éditeur belge et affirment, dessin à l'appui, que Spirou[1] est désormais français. « Spirou français », une formule qui parle. Mais une formule qui fait long feu. Dès le lendemain de l'annonce du rachat, le soufflé retombe. Les nouveaux propriétaires sont des spécialistes de la bande dessinée, ils ne vont donc pas casser l'outil. D'autant que cet outil, ils l'ont racheté à l'une des plus grosses fortunes de Belgique, Albert Frère, le patron de la Compagnie Nationale des Portefeuilles (CNP), qui avait lui-même racheté les éditions à la famille Dupuis. Albert Frère n'avait pas caché que la bande dessinée n'était et ne deviendrait jamais le cœur de son activité, ni même l'un des pôles à développer. Son seul attachement pour Dupuis était un attachement régional, presque atavique. Dupuis, c'est Charleroi. Et même si la CNP est cotée à Wall Street, Albert Frère, c'est Charleroi aussi. En dehors de cet attachement, et malgré un chiffre d'affaires triplé en dix-sept ans, Albert Frère avait reproché à Dupuis une baisse de rentabilité dès l'été 2003 et son bras droit, Gilles Samyn, n'avait pas fait mystère d'une éventuelle vente de la branche BD de la CNP. Bref, Dupuis devient français, mais passe des mains d'un spéculateur à celles d'un vrai groupe d'édition déjà très expérimenté dans la bande dessinée. Personne n'y trouve à redire. D'autre part,

1 | Spirou, pour rappel, est un petit nom typiquement wallon qui désigne quelqu'un d'espiègle. Mais c'est aussi le nom d'une des meilleures équipes de basket du pays, celle de Charleroi (la ville qui abrite les éditions Dupuis, sises plus précisément dans un faubourg appelé Marcinelle).

LE DEDANS D'UN SPIROU



si le rachat de la dernière maison d'édition de bande dessinée belge provoque si peu d'émoi, c'est avant toute chose parce qu'en matière d'économie, il y a longtemps que l'émoi est passé de mode en Belgique. Cette apparente indifférence a en effet une explication. Et elle est étrangère au milieu de la bande dessinée. Depuis vingt ans, le Belge s'est fait une raison. Tous les fleurons du pays sont passés les uns après les autres sous contrôle étranger. La prise de conscience fut brutale. Elle a profondément marqué les esprits.

Le 14 avril 1988, poussé par Alain Minc, l'industriel italien Carlo De Benedetti lance une offre publique d'achat hostile sur le fleuron de l'économie belge : la Société Générale, qui détient à cette époque les rênes d'un tiers de l'économie du pays. De Benedetti et Minc voulaient vendre cette holding par appartements et réaliser une fabuleuse plus-value une fois l'OPA réussie. La Compagnie Financière Suez entre dans la danse et parvient *in extremis* à emporter le morceau au nez et à la barbe de l'Italien. Elle affirme, elle, vouloir préserver la société en l'état et développer des synergies (le même discours que celui que tiendra Média-Participations après le rachat de Dupuis en 2004). Résultat de cette opération : la plus grande holding belge est passée sous contrôle français… pour éviter l'ogre italien (encore des similitudes, puisqu'on sait aujourd'hui que Dupuis a bien failli rejoindre le giron Rizzoli, déjà propriétaire de Casterman/Fluide Glacial/J'ai Lu BD via Flammarion). Le ton est donné. D'un bout à l'autre de l'Europe, c'est comme si du jour au lendemain, un mot d'ordre était passé : la Belgique est à vendre. C'est petit mais ça peut rapporter gros. Le message sera écouté. En 1998, dix ans après le rachat de la Société Générale, l'Institute for International Economics de Washington constate que plus de 50% de l'emploi industriel belge est passé sous contrôle étranger. Pourtant, à ce moment-là, le mot mondialisation est loin d'être en vogue comme il l'est aujourd'hui.

Plus ouverte à l'Europe que n'importe quel autre pays, la Belgique s'habitue donc depuis vingt ans à voir le management de ses grandes sociétés se délocaliser. Mais le réveil est parfois brutal. En 2006, il le fut dans trois domaines apparemment sans aucun rapport entre eux : la sidérurgie, l'énergie et la bande dessinée.

Cockerill, à la base d'une extraordinaire prospérité wallonne au début du XIX^{e} siècle, a subi différents démantèlements pour être finalement contrôlée par l'Etat ou plutôt par l'une des entités fédérées belges, la Région wallonne, qui a la tutelle sur l'activité économique. En 1998, la Région possède 79 % du capital.

Mais un premier prédateur s'empare de Cockerill, le groupe luxembourgeois Arcelor. La participation publique wallonne est réduite à la portion congrue. Et voilà qu'une OPA de taille mondiale remet tout en question dans les premiers mois de 2006. Cet été, après un combat acharné, le premier groupe mondial sidérurgique naît de la fusion d'Arcelor avec Mittal Steel. 300 000 travailleurs sous la même bannière. L'affaire a fait grand bruit en Wallonie. Parce qu'elle révèle le poids politique et économique infinitésimal de l'ex-géant Cockerill dans le monde d'aujourd'hui. Sans entrer dans les détails, le même constat apparaît dans le domaine de l'énergie avec l'annonce de la fusion entre Gaz de France et Suez. Une fusion franco-française ? Si ce n'est que dans le panier des noces, il y a l'ex-fleuron de la Société Générale belge rachetée par Suez : Electrabel. Une société belge qui a su se développer dans toute l'Europe et qui est en situation de quasi-monopole sur le marché national. Bref, en 2006, plus que jamais, ce que l'on appelle désormais la mondialisation entre dans le quotidien des familles belges.

L'affaire Dupuis se place dans ce contexte. Et apparaît presque comme la goutte d'eau qui fait déborder le vase. La fronde de quelques cadres pour racheter la dernière maison d'édition belge et plus encore la montée au créneau de dizaines de dessinateurs aux créations très populaires s'apparentent au combat – et donc au succès médiatique – d'un José Bové en France. Pourquoi cette réaction n'est-elle pas intervenue lors du rachat de Dupuis en 2004 ? Parce que si le Belge a pris l'habitude de voir son économie absorbée par des sociétés de taille européenne voire paneuropéenne, il n'aime pas qu'on touche à son indépendance. Or, cette indépendance était au cœur du discours des repreneurs en juin 2004. Ils avaient promis que Dupuis n'aurait pas de belle-mère et pourrait mener sa propre politique éditoriale. Avec la démission de Dimitri Kennes, c'est tout le contraire qui apparaît au grand jour.

Le titre du journal *Le Soir* du 10 mars sonne aujourd'hui comme une annonce de la manière dont les médias belges vont traiter l'affaire. Derrière le jeu de mots imaginé par Daniel Couvreur, il y a les prémices d'une communication centrée sur l'opposition entre la France et la Belgique : « *Dupuis perd la tête* ». Mais dès le lendemain, la *Nouvelle Gazette* de Charleroi, quotidien régional appartenant à l'important groupe Sud Presse, abat ses cartes. En une, avec une grande photo des statues de Spirou et Fantasio, un titre qui en dit long : « *Spirou bientôt kidnappé par la France ?* ». Pour ceux qui n'auraient pas compris, l'explication en caractères

gras est éloquente. « *C'est la panique aux éditions Dupuis après la démission du patron carolo*[2]*. Déjà contrôlés par des Français, Spirou et tous les héros de notre BD risquent fort d'être "naturalisés" et déplacés en France.* » Le discours est placé sous le signe de l'émotionnel. Il renvoie à la fierté nationale que représente la bande dessinée.

Dès le 14 mars et l'officialisation de la proposition de rachat de Dupuis par ses cadres, le feuilleton atteint tous les médias. Journaux, hebdomadaires, radios et télévisions font écho de l'affaire. Trois jours plus tard, deux directeurs sont licenciés, dont l'âme éditoriale de la maison, Claude Gendrot. La RTBF, qui avait déjà consacré une séquence de son 19 h 30 (l'équivalent du 20 Heures français) l'avant-veille à l'affaire Dupuis, remet le couvert. Même chose chez son concurrent privé, RTL-Tvi, chaîne belge du groupe RTL-CLT. On parle de fronde. Mais les médias nationaux n'ont pas encore emboîté le pas au discours des journaux carolos. Ce sera le cas dès le 18 mars, soit une petite semaine après le début de la couverture médiatique. Alors que la *Nouvelle Gazette* de Charleroi persiste et signe avec un titre sans équivoque –« *Un bras de fer entre la France et la Belgique* »–, la *Dernière Heure*, quotidien national très populaire, titre « *La France veut décapiter Dupuis* ».

On est passé de l'information purement économico-sociale à un discours émotionnel. Deux jours plus tard, *La Libre Belgique*, l'un des deux plus grands quotidiens francophones belges, publie un éditorial de son spécialiste économique, Pierre Loppe, intitulé « *Le SOS des éditions Dupuis* ». Le syndrome belge de la perte de contrôle de l'économie y apparaît avec force. Loppe écrit : « *A l'heure des grandes manœuvres internationales sur les fronts de la finance, de l'industrie et de l'énergie, ce coup de force ferait sourire s'il ne visait à sauvegarder l'âme et la pérennité de l'entreprise hennuyère*[3]*. Il est en tout cas extrêmement révélateur. Selon ses protagonistes, le risque est grand pour les éditions Dupuis de perdre "leur identité culturelle et locale". Le spectre du démantèlement de la maison, dilapidée selon le bon vouloir de Paris, est agité ouvertement.* »

Il y a donc un aspect régional dans cette affaire. Charleroi, ville dominée par le parti socialiste et à forte tradition syndicale, considère dans son ensemble être la victime de Paris. Et quand on dépasse les médias attachés à la ville ou à sa région, le discours se déplace mais ne change pas. Ainsi, le quotidien liégeois *La Meuse* parle-t-il de « *contre-offensive wallonne pour récupérer Dupuis* ». Si on ne peut pas jouer sur l'aspect « carolo » à Liège, jouons sur l'aspect wallon… D'ailleurs, le ministre wallon de l'économie entre lui-même dans la danse en répondant aux questions de *La Libre Belgique* sur cette affaire dès le 17 mars. Avant d'avoir à s'expliquer devant les députés wallons, en séance publique du parlement, le 29. C'est dire si l'affaire devient un véritable enjeu régional.

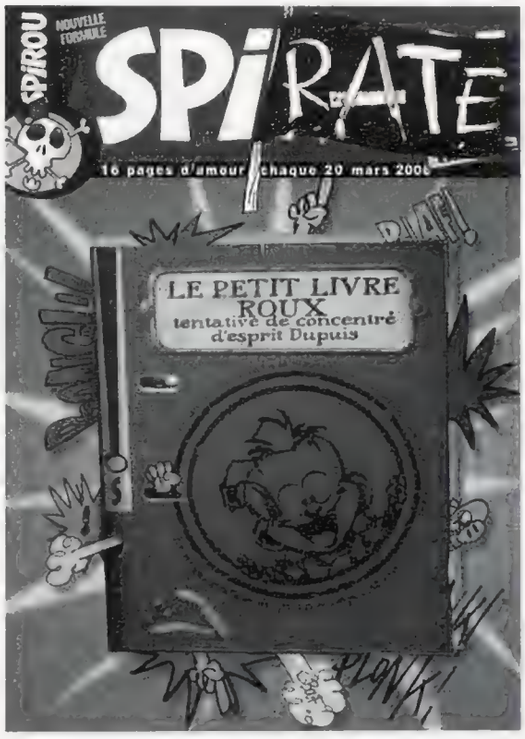
Pendant plusieurs semaines, la saga Dupuis occupe le devant de la scène médiatique. A tel point que le *Spirou* « vengeur » concocté sur le Net en un week-end par les auteurs de la maison et baptisé *Spirate* aura non seulement les honneurs de la presse écrite mais fera même l'objet d'une séquence au journal télévisé de la RTBF. La rédaction de ce faux hebdomadaire apparaît comme une sorte de village gaulois résistant à l'envahisseur dans une Gaule entièrement occupée par les Romains. La mobilisation des auteurs dans la seconde partie du conflit – qui voit Média-Participations se séparer de deux nouveaux cadres – provoquera

2 | Carolo est le diminutif de l'adjectif qui désigne ce que vient de Charleroi, le mot complet étant carolorégien.

3 | Hennuyer, adjectif désignant l'appartenance à la province du Hainaut. Cette province est la plus sinistrée du pays. Elle a connu la prospérité du temps des charbonnages et n'a pas su se recycler. Son taux de chômage est le plus haut du pays. La réussite exceptionnelle de Dupuis dans un cadre géographique aussi sinistré explique aussi l'aspect émotionnel de la réaction des médias. Toucher à Dupuis, c'est toucher à un symbole fort.

plus encore l'adhésion des médias et celle du public. Télévision, radio et presse écrite vont rendre compte de chaque manche de la partie de poker qui se joue jusqu'au 7 avril. La venue à Marcinelle du Numéro 1 de Média-Participations, Vincent Montagne, trois jours plus tôt, vaudra au journal *Le Soir* de consacrer sa Une et l'ensemble de ses pages 2 et 3 à cette affaire, avec ce titre « *Dupuis contre Pat Poker* ». Le même journal consacre un éditorial intitulé « *Dupuis est tombé de son Schtroumpf* » à la conclusion de la saga le 7 avril. On peut y lire : « *Le rodéo de Marcinelle est venu rappeler que la bande dessinée s'est mondialisée* ». Ce sont les effets de cette mondialisation que la Belgique aura observés et décortiqués durant un mois. Avec passion. Et finalement, avec une très belge résignation.

Depuis ? Silence radio. Vide télé. Le départ de la directrice éditoriale *ad interim*, Corinne Bertrand, ne fera même pas l'objet d'un entrefilet dans la presse non spécialisée. Elle a rejoint Soleil cet été où elle retrouve un ancien de Dupuis, parti avant la crise, Laurent Duvault. Quant à Claude Gendrot, il a retrouvé un autre ancien directeur de collection de Dupuis, Sébastien Gnaedig, chez Futuropolis. Il n'y a pas de retour en arrière possible pour les trublions qui ont défié Média. En témoigne la situation de Dimitri Kennes, menacé de procès par Claude



de Saint-Vincent, et qui a dû abandonner le projet de monter sa propre maison d'édition en compagnie du même Gendrot, juste avant l'été. En mai, les nominations de Robert Baert, manager wallon, au poste de directeur général, et d' Eric Verhoest, journaliste belge et créateur des éditions Champaka, à la tête de l'éditorial provoqueront à peine plus que l'indifférence des grands médias. L'épouse de Jean Van Hamme, Huguette Marien[4], et le très raisonnable Léon Pérahia[5] ont obtenu un poste d'administrateur. On nomme un nouveau directeur de collection fin de l'été à la tête d'« Aire Libre » : José-Louis Bocquet, un Français – comme l'était Gendrot, ce n'est donc pas une nouveauté – mais qui travaillera depuis Paris. Quant aux auteurs, ils ont obtenu voix au chapitre. C'est sans doute la grande leçon de cette histoire, qui devrait d'ailleurs déboucher cet hiver sur la création d'un vrai syndicat d'auteurs de bande dessinée franco-belge. Pour le reste, Dupuis reste Dupuis. Un symbole. Même si pour l'heure, il a des allures de rescapé. En Belgique, une nouvelle affaire de pédophilie d'abord, l'actualité politique ensuite, avec la proximité d'élections à haut risque, ont remplacé depuis longtemps les photos du Spirou « naturalisé » contre son gré à la une des journaux. Puisqu'on vous dit que tant qu'il n'y a pas de vagues, le contrôle de nos entreprises par des mains étrangères ne dérange personne au pays de la pluie… ■

| *Thierry Bellefroid* |

4 | Qui avait été brièvement envoyée à Marcinelle au plus fort du conflit pour assurer la transition au poste de directrice générale, en remplacement de Dimitri Kennes.

5 | Responsable de la vente des droits étrangers pour la télévision et le cinéma, il représente désormais dans ce métier l'ensemble des catalogues de Dupuis, Dargaud et Le Lombard.

Les chemins de Prudhomme

Etudiant en bandes dessinées à l'école d'art d'Angoulême au début des années 1990, David Prudhomme a été rapidement remarqué et, avant même d'avoir terminé son cursus, a travaillé sur la série *Ninon secrète*, scénarisée par le torrentiel Patrick Cothias. S'ouvrait alors à lui un boulevard : enquiller les albums les uns à la suite des autres jusqu'à avoir un « public », des « fans », une « notoriété », et devenir l'un des noms importants de la bande dessinée « historique », un maître du dessin « réaliste » (on notera les guillemets ; ils ne sont pas là pour moquer les fans, la notoriété, la bande dessinée historique ou le dessin réaliste, toutes choses parfaitement respectables, mais visent simplement à signifier la méfiance qu'ils nous inspirent quand ils sont employés dans un contexte strictement carriériste et marchand). A une autre époque, ce destin eût été le sien à coup sûr, et considéré par tous comme enviable. Mais nous sommes à une époque où la notion floue et fragile d'auteur peut tout de même servir à quelque chose. Avant même d'avoir terminé les aventures de la libre Ninon, Prudhomme avait lui-même repris sa liberté et partait sur les chemins de traverse, dessinant le fantastico-ironico-poétique *Port Nawak* (1999) sur un scénario de son vieux camarade Hautot, dans un noir et blanc puissant, massacré comme jamais par une photogravure lamentable. Puis en « bricolant » des projets solitaires sortis sous des labels plutôt confidentiels. Les deux tomes de *L'Oisiveraie* (ed. Le Rideau d'arbres, 2002 et 2005) témoignent de ces expériences, on allait presque écrire « excursions » vers la chronique quotidienne de petites gens, quelque part entre Marcel Aymé et Reiser. L'adaptation, en compagnie d'Etienne Davodeau, de *La Tour des miracles*, unique roman de Georges Brassens, fit en 2003 grande impression, à juste titre. L'approche en était, du point de vue graphique, fort éloignée des pages de *Ninon*, celles-ci ayant connu, il est vrai, une notable évolution entre le tome 1 et le tome 6. Brassens aimait le Moyen Age (il a mis Villon en musique et l'une de ses compositions s'appelle, comme chacun sait, *Le moyenâgeux*). Est-ce sous son influence que Prudhomme s'est lancé dans l'adaptation de *La Farce de Maître Pathelin* ? On peut l'imaginer, ou déduire que la sensibilité médiévale qui l'amena à travailler sur le texte de Brassens l'a de même poussé vers Maître Pathelin. A quelques coupes près, le texte de la pièce originale est repris, même si les rimes n'ont pas été respectées : le texte se présente ici comme de la prose. Quant au dispositif narratif, il est d'une belle et rigoureuse simplicité, soulignée par la palette resserrée des couleurs d'Alexandre Clérisse. Sur des pages d'un format presque carré, Prudhomme dispose un damier de quatre cases égales, qui est la trame du récit, parfois longuement rompue par l'insertion d'une grande vignette, ou des séries de trois vignettes verticales, ou encore de deux horizontales, en rapport avec le rythme et la tonalité des scènes successives. Le traitement graphique garde la trace de la spontanéité que permet une grande maîtrise. L'ironie mordante du texte se trouve en miroir dans le dessin de Prudhomme, ses cadrages parfois hardis. Le choix de mettre en scène des personnages à tête animalière ou grotesque accentue l'effet des dialogues d'une formidable rouerie.

| *La Farce de maître Pathelin* |

On redécouvre dans l'allégresse un classique intemporel. *J'entroubliay*, recueil illustré d'extraits du *Testament* de François Villon peut se concevoir comme une sorte de post-scriptum à la *Farce*. Mais, accompagnant le texte austère de Villon, la couleur éclate, et les illustrations sont d'une grande variété : gros plans de visages, scènes de bal, scènes de nuit, animaux, silhouettes… Toutes les techniques sont utilisées, avec une versatilité, un appétit étourdissants. *La Marie en plastique* est graphiquement plus homogène. Du point de vue du thème, on peut rapprocher ce premier tome de *L'Oisiveraie*, pour sa dimension « chronique quotidienne ». Le scénario de Pascal Rabaté renoue avec la tonalité de toute la première partie de sa propre œuvre (*Les Pieds dedans*, chez Vents d'Ouest), en moins vachard peut-être ; encore qu'il ne faille préjuger de rien, nous n'en sommes qu'au tome 1. Il y a une vraie délectation à voir vivre sous nos yeux de « vrais gens » – en l'occurrence trois générations d'une même famille cohabitant sous le même toit – qui justement et pour une fois, sonnent juste dans leur comportement, leurs dialogues et leur gestuelle. Rabaté et Prudhomme partagent le même goût pour les moments de creux, les scènes de la vie courante, comme lorsque les hommes, alors que les femmes préparent le repas de fête, prennent l'apéritif et se baguenaudent dans l'allée du jardin. Il y a du Jacques Rozier, du Luc Moullet dans cette manière de laisser filer les situations, pour leur faire exprimer leur fond de comique et d'absurde. Prudhomme allège son trait, éclaircit sa palette pour ne pas « surjouer » ces situations tissées de phrases toutes faites (« *Ça leur passera avant que ça me reprenne* ») et de situations maintes fois vécues (les disputes des grands-parents auxquelles nous sommes conviés semblent obéir à un cérémonial immuable). Sa maîtrise, dans la gestuelle, les mimiques, les cadrages est d'autant plus appréciable qu'elle est, par contraste, faite de légèreté, pour ainsi dire invisible. Et, regardant sa bibliographie, on se prend à remarquer que Prudhomme, qui mène discrètement une florissante carrière, aime mettre les multiples facettes de son grand talent au service des rencontres (tous ses scénaristes), de la poésie (Villon, Brassens) et de l'humour. Un bon tiercé. ■

| *Jean-Pierre Mercier* |

| *La Marie en Plastique*, Futuropolis |

David Prudhomme
J'entroubliay
poèmes de François Villon
Alain Beaulet éditeur
64 pages, couleurs, 15 €

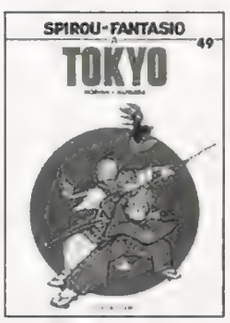
La Farce de Maître Pathelin
L'An 2
124 pages en bichromie, 25 €

La Marie en Plastique
tome 1 - scénario Rabaté
Futuropolis
56 pages, couleurs, 13,50 €

Les multiples avatars de Spirou et Fantasio

Le 8 février 1968 s'achève *Panade à Champignac*, ultime aventure de Spirou et Fantasio signée Franquin. Episode jouissivement malsain – ah ! Champignac poudrant de talc les fesses d'un Zorglub transformé en bébé adulte ! – désinvolte et surexcité, où l'auteur met en lambeaux la mythologie qu'il a forgée. Si le personnage a été créé par Rob-Vel et repris ensuite par Jijé, c'est bien Franquin qui a donné à cette création toute sa densité. *Panade à Champignac* marque clairement la fin d'une époque, tant pour Spirou que pour une certaine idée de la bande dessinée francophone. Les vénérables hebdomadaires *Tintin* et *Spirou*, qui ont su capter avec une rare acuité l'esprit de leur époque, ne semblent pas remarquer que les temps changent et laissent désormais à *Pilote*, *Harakiri* ou *Charlie mensuel* le soin d'innover. Fournier, Nic Broca et Raoul Cauvin, Tome et Janry, Yves Chaland vont chacun tenter de redonner vie au célèbre personnage, avec des bonheurs très divers. Mention particulière au dernier cité, auquel Dupuis n'accordera hélas que peu de crédit. Chaland se situait à mi-chemin entre l'hommage à l'âge d'or du personnage et la relecture ironique et ambiguë d'une époque, d'un discours idéologique, d'une certaine vision de la modernité… Une œuvre nostalgique et référentielle qui, tout en la frôlant constamment, n'a jamais versé dans la parodie. Les quelques fragments d'histoires de Spirou qu'a livré Chaland suffisent à démontrer que reprendre ce personnage n'était pas un exercice totalement vain.

En 1998, Tome et Janry, après avoir assuré de confortables rentrées financières à la maison Dupuis en créant le *Petit Spirou*, livrent à leur tour leur dernière histoire du grand Spirou. *Machine qui rêve* aura au moins eu le mérite de tenter une mise en perspective. Le récit s'interroge sur l'identité des héros, sur leur nature de personnages de fiction. Il s'agit à nouveau d'un épisode de rupture, qui remet en question l'avenir de Spirou. La direction des éditions Dupuis fait alors appel au scénariste Fabien Vehlmann, qui propose à une poignée de dessinateurs de faire un galop d'essai ; aucun ne trouvera grâce aux yeux de la direction. Finalement, le scénario de la série est confié au Français Jean-David Morvan, qui s'adjoint les services du dessinateur espagnol José Luis Munuera. Ensemble, ils ont déjà signé les séries *Merlin* et *Nävis*. Leur premier *Spirou et Fantasio* est réalisé à la hâte, au moment où Dupuis négocie son rachat par le géant Média Participation et désire redonner une visibilité à son personnage phare laissé en jachère depuis plusieurs années. *Paris-sous-Seine* est une catastrophe éditoriale, susceptible de rivaliser en matière d'inanité avec le dernier *Astérix*. L'album manque de ne pas paraître et les auteurs sont à deux doigts d'être remerciés.



Finalement, le duo Morvan-Munuera est maintenu et deux autres volumes paraissent. Ce nouveau Spirou est en phase avec tout un pan de la bande dessinée de grande diffusion actuelle, notamment dans sa propension à multiplier les scènes d'action. On est souvent proche du cinéma à grand spectacle, du jeu vidéo et du manga. D'ailleurs, à l'issue de *Spirou à Tokyo*, le célèbre groom devient extrêmement populaire au Japon, au point d'y devenir un personnage de manga (ce qui lui vaudra la une de *Télérama*). Lequel manga a bel et bien été réalisé par un dénommé Hiroyuki Ooshima, toujours sur scénario de Morvan. A l'heure où s'écrivent ces lignes, seules 38 pages ont été dessinées et aucune décision ne semble avoir été prise quant à l'avenir de cette nouvelle collaboration. Si, dans son état actuel, cet essai n'est guère plus qu'une curiosité, il n'est pas, *a priori*, ridicule d'imaginer un dessinateur japonais donner sa propre vision du héros belge, comme ce fut le cas précédemment avec *Batman* ou *Spiderman* qui, eux aussi, ont connu l'honneur d'une version manga.

Au moment où chez Dupuis on spéculait sur l'avenir de *Spirou et Fantasio*, Lewis Trondheim a signé *L'Accélérateur atomique*, neuvième aventure d'un Lapinot pour la circonstance vêtu de guêtres et d'un costume de groom ; il est flanqué

d'un canard dont le crâne est surmonté de six cheveux rebelles, qui fume la pipe et arbore un nœud papillon. Notons que Lapinot a déjà précédemment incarné un cow-boy, un officier de police aux temps de la Bande à Bonnot et un gentilhomme de l'époque victorienne. Dans chacun de ces épisodes, il s'agit pour Trondheim de confronter son héros avec une mythologie clairement définie, caractérisée par ses codes vestimentaires, son décor particulier, ses situations plus ou moins obligées… quitte à les détourner. En somme, Spirou dépasse ici son statut de simple personnage de bande dessinée pour devenir cet archétype qui a imprégné en profondeur l'imaginaire collectif. C'est là où échouent les tentatives de reprises de Lucky Luke par Gerra et Achdé, ou de Blake et Mortimer par Sente et Juillard, puisque le parti pris a été ici de faire du Morris sans Morris ou du Jacobs sans Jacobs[1], de faire comme si l'âme du créateur original s'était réincarnée dans l'enveloppe charnelle de ses successeurs. En cherchant à coller au plus près à la matrice originale, on ne produit que des succédanés incapables de rivaliser avec les meilleurs épisodes de la série. Là où Juillard en est réduit à brider son talent, Trondheim livre un excellent épisode apocryphe de Spirou, qui demeure irrémédiablement une création de Trondheim.

Une autre expérience menée parallèlement à la « série officielle » émane de la maison Dupuis elle-même. L'idée lui fut suggérée par Fabien Vehlmann de permettre à divers auteurs de réaliser un récit autonome de *Spirou et Fantasio*. C'est d'ailleurs Vehlmann lui-même qui signe, avec Yoann, le premier volume de cette collection parallèle lancée début 2006 : *Les Géants pétrifiés*. Celui-ci est plutôt réussi, le récit est enlevé sans sacrifier à la débauche d'effets spectaculaires, de rigueur, et le graphisme, tout en s'inscrivant dans une certaine tradition franco-belge, n'en est pas moins original et élégant. Deux autres épisodes sont annoncés pour 2007 : le très franquinien *Tombeau des Champignac*, signé Fabrice Tarrin et Yann, et *Les Marais du Temps* de Frank Le Gall. Il est prévu que chaque auteur ne réalise qu'un seul épisode. (Pourquoi ne pas lui permettre de réaliser, s'il le souhaitait, un cycle de plusieurs albums et, pourquoi pas, le cas échéant, d'opter pour le noir et blanc ou la couleur directe, et tant qu'à faire, de choisir parmi une variété de formats ?)

Les Géants pétrifiés et les quelques pages des deux épisodes suivants qui ont été dévoilées s'avèrent, à tout le moins, plus exaltantes que le « cycle officiel » auquel on peine à trouver un intérêt autre que commercial. On peut donc souhaiter que le rythme des sorties de cette série parallèle devienne plus soutenu, à l'image de ce qui se fait avec *Donjon*. Il y a aujourd'hui trop d'auteurs talentueux susceptibles de donner leur lecture personnelle de cette mythologie.

Permettre que chacun puisse s'en saisir ne générera évidemment pas que des chefs-d'œuvre, mais peut-être se trouvera-t-il quelqu'un pour réussir ce qui fut refusé à Chaland ou pour créer un cycle qui soit à *Spirou et Fantasio* l'équivalent de ce que fut le *Dark Knight* de Frank Miller pour *Batman*.

Le « vrai Spirou » a de toute façon été « tué » par Franquin en 1968. D'aucun rétorqueront que les héros ne meurent jamais. Demandez donc à Lapinot… ■

| *Erwin Dejasse* |

Lewis Trondheim
Lapinot n°9 :
L'Accélérateur atomique
Dargaud, 2003

Morvan & Munuera
Spirou et Fantasio n°37, 38 et 39
Paris-sous-Seine
L'Homme qui ne voulait pas mourir
Spirou à Tokyo
Dupuis, 2004, 2005 et 2006

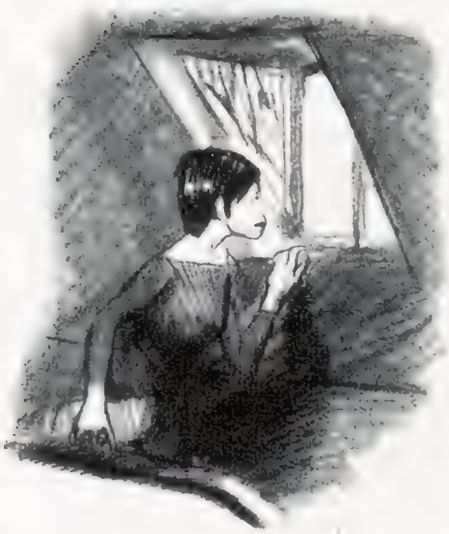
Morvan & Ooshima
Des valises sous les bras
supplément au journal *Spirou* n°3570

Une aventure de Spirou et Fantasio par
Vehlmann et Yoann
Les Géants pétrifiés
Dupuis, 2006

1 | Ceci est d'autant plus regrettable que Joann Sfar et Emile Bravo ont soumis à l'éditeur un projet d'aventure de Blake et Mortimer qui semblait plutôt prometteur. Deux planches ont été publiées dans *BoDoï* n°72.

Vertige autour du gouffre

De nos jours où l'épicurisme est devenu un produit de marketing, une manière de vendre de la « philosophie » à qui ne veut en entendre davantage que ce qui flatte et arrange, titrer un livre : *La Volupté* est singulièrement anachronique – pour ne pas dire *inactuel*. D'un autre souffle que celui de l'air du temps, ce nouvel *opus* de Blutch prend force à tourner, de manière *rigoureusement* intuitive, et jusqu'au vertige, autour de cette idée formulée par Mauriac : « *La volupté singe la mort* ». Ces trois mots, d'un bout



à l'autre du livre, agissent en tous sens et produisent de l'inattendu « clair et terrible », de l'impromptu, léger mais solidement ancré, doucement rêvé et durement *réel* – si on songe à ce que ce dernier mot recouvre d'inquiétante étrangeté, depuis la nuit des temps, depuis l'origine matricielle du monde.

Toute cette histoire dessinée en noir et rouge (encadrée par quelques pages en quadrichromie), avec une grande économie et le risque à chaque trait de devoir refaire (même si l'auteur prétend lâcher son dessin, il y a quand même un sérieux perfectionnisme en jeu), se déroule dans un espace où les frontières entre le dedans et le dehors, le jour et la nuit, la ville et la campagne, ne sont plus vraiment nettes. Dans cet entre-deux, les renards sortent de leur trou, les singes de leur contemplation pour découvrir sous les draps des filles dénudées et pousser des cailloux, alors que *le* sexe des femmes ne cesse de se métamorphoser, forme et couleur, passant de deux à trois dimensions, de surface ou prairie (ce qui reste de la forêt quand on a coupé les arbres) au puits utérin profond, ce gouffre infernal où chuter en un mouvement de mort, récurrence du mouvement de naissance (on préférera les filles jeunes, silencieuses, les Lolita un peu renardes qui pourraient être modèles de Balthus ou de Jean-Claude Forest, à celles plus âgées, maladivement maternelles).
Le monde de *La Volupté* est « effroyablement ancien », mutant, indestructible. C'est celui des *contes* où le grotesque le dispute au merveilleux, l'humour au sérieux, l'obscur au lumineux, le dansé à l'immobile. Et où, sous des cieux menaçants, rythmée par des coups inquiétants, la musique accompagnatrice est une petite chanson, insignifiante ritournelle qui parle d'amour de manière surannée (on repère très vite les traces d'une certaine nostalgie *à la française* : vieilles rengaines, souvenirs de films : le Renoir de *La Règle du jeu* (d'où le nom Schumacher ?), le dernier Buñuel francisé par Carrière (d'où Séverine plus *Belle de jour* que *Venus in furs* ?) – ainsi que l'épigraphe de de Gaulle, tout cela déjà amorcé dans *Vitesse moderne*).
Dans ce monde, Blutch dérive de manière très rusée. Malgré (ou peut-être grâce à) l'austérité du dispositif, un érotisme à fleur de page irrigue le livre et lui donne un peu de sensualité – de charme, de volupté, parfois baudelairienne – bien que la tentation récurrente du dialogue (du monologue en réalité) plus ou moins bouffon court-circuite par endroits la montée du plaisir. Mais est-il possible d'atteindre en bande dessinée le niveau d'abstraction que *La Volupté* réclame, de conduire un projet où la rhétorique ne l'emporte pas sur la sensualité et où donc le silence a le dernier mot, un silence hanté par tous les menus frottements de la vie érotique, réelle ou rêvée ? ■

| *Christian Rosset* |

Blutch
La Volupté
Futuropolis
112 pages, bichromie, 16,50 €

Le Sergent Laterreur fortissimo

D'où vient ce Sergent Laterreur dont les hurlements resurgissent trente-cinq ans plus tard, parfaitement conservés ? Il ne lui manque pas le moindre bouton de guêtres ! Bien que racontant des histoires peut-être déjà entendues, il se situe cependant aux antipodes du folklore militaire, du comique troupier et des blagues de régiment ; si l'on en croit la maquette citant astucieusement celle de *Pilote*, il semblerait qu'il parut dans le journal de René Goscinny au début des années 70.

Dans sa préface, Jean-Pierre Mercier le signale comme un avatar du Père Ubu ; il serait donc originaire d'une sorte de « Pologne », c'est-à-dire « de nulle part » comme l'écrivait Jarry – ou bien de partout, et de tous temps quant aux joyeusetés des grandeurs et servitudes militaires. Que l'Association s'en empare pour publier une édition définitive n'a rien pour surprendre. La pataphysique n'est-elle pas sa science de prédilection ? N'est-elle pas elle-même le fruit de ces amours de jeunesse ? Dans cette tâtonnante généalogie, on pourrait retrouver parmi les pères putatifs Peellaert, Kurtzman, le silencieux *Little King* d'Otto Soglow, Herriman et Winsor McCay, cité nommément (le sergent tombe du lit bien des fois) – et René Goscinny : inutile de rappeler son inclination pour les petits freluquets et les bons gros bonhommes.

Face au rôle titre vociférant n'est opposée que la malheureuse 5e Compagnie personnalisée par un seul gros bonhomme, une entité soumise, placide ou résignée (quelques éphémères revanches ici ou là tout de même), prisonnière de son sort, qui ne répond jamais que par un claquement de talons réglementaire devant l'avalanche d'éructations à rendre gorge

que dégueule le sergent, lui-même se liquéfiant comme une lavette devant le QG, un aréopage grotesque de galonnés infantiles.

Ouvrant ce livre en oubliant de prendre garde, les couleurs vous sautent aux yeux, et vous êtes tenté de vous boucher les oreilles tant ce vacarme est assourdissant. Ainsi la bande dessinée devint-elle sonore plus que parlante : le son en est un des « héros », la case est un espace saturé de couleurs bruyantes, le langage est sculpté : « *mon galiaaar, gardaou, cornet de bif…* » Un peu plus tard surviendra Francis Masse, avec ses bulles surdimensionnées aux logorrhées minutieusement calligraphiées, qui apportera son écot à cette histoire du son et de la bulle dans la bande dessinée.

Les couleurs très *Seventies*, allant du kaki et vert-de-gris réglementaires aux jaunes oranges et rouges les plus criards, sont tout aussi hurlantes et (dis)sonnent parfaitement justes. Au crédit de Colette Verjus (*sic*), elles ont un air de famille avec celles tout aussi franches de Danie Dubos pour l'*Hypocrite* de Forest, à la même époque et dans le même « journal qui s'amusait à réfléchir ». Dans sa « mise en garde » de l'édition Serg en un volume des deux épisodes en couleurs d'*Hypocrite*[1] parus à l'origine, Jean-Claude Forest évoquait « *la tiédeur ambiguë d'un périodique aujourd'hui disparu, opuscule connu des spécialistes pour avoir publié par défi et en dépit des beaux esprits d'alors la seule bande dessinée européenne graphiquement moderne* : Le Sergent Laterreur ». ■

| *Dominique Hérody* |

Touïs et Frydman
Sergent Laterreur
L'Association
240 pages, couleurs, 32 €

1 | Le premier volume, *Comment décoder l'Etircopyh*, a été également réédité par l'Association en 2005.

L'art de la fugue

Après deux récits oniriques et surréalistes (*Céphalus*, *Mes ailes d'homme*) et des tranches de vie à l'humour glacé (*Ludologie*), Ludovic Debeurme, par ailleurs illustrateur et musicien de jazz, s'essaie à un autre genre : la romance.
Les histoires fragmentées de deux adolescents dialoguent en parallèle avant de se rejoindre, variations sur le thème de l'enfermement, de l'incommunicabilité. Lucille est une adolescente vivant avec une mère absente, dégoûtée

par son corps au point de vouloir le faire disparaître « et s'envoler ». Arthur, le fils d'un immigré polonais alcoolique, ne veut pas devenir marin pêcheur comme son père, dont il devra même hériter du prénom à sa mort. Pour oublier ce destin pénible, il s'évade dans des jeux lugubres ou se met à compter compulsivement. Les protagonistes tentent de fuir des vies qui les étouffent. Leurs évasions, d'abord imaginaires, mentales, prennent un tour plus concret au fil du récit. Ces deux fuyards vont se rencontrer et commencer à exister l'un pour l'autre. L'auteur prend le temps, se donne l'espace nécessaire pour développer l'histoire par petites touches. On sort des albums préformatés : le livre compte plus de 500 pages. Le récit est découpé en séquences presque indépendantes, anecdotes banales ou tragiques.
Les dialogues et situations plus vrais que nature créent une réelle intimité avec les personnages. Ici, pas de cases, du moins pas de contours délimitant les vignettes. L'auteur invente à chaque page des dispositifs simples et sans cesse renouvelés. Cette absence de cadres et de bulles cernées permet même une insertion plus harmonieuse du texte dans le dessin, gommant visuellement la dichotomie texte image. Debeurme se tourne vers la narration la plus épurée, utilisant un dessin-écriture maîtrisé mais changeant (les proportions, les visages et le degré de finition du dessin varient suivant les pages). Les décors sont tout juste suggérés, rarement répétés de case en case. Rien n'est de trop, mais la lisibilité est optimale. Debeurme semble se référer aux temps héroïques de la bande dessinée : on songe à Hergé première manière, Caran d'Ache et son roman dessiné (*Maestro*) ou à Töpffer. Comme eux, il utilise le « trait graphique » défini dans l'*Essai de physiognomonie* :
« Cette facilité qu'offre le trait graphique de supprimer certains traits d'imitation qui ne vont pas à l'objet, pour ne faire usage que de ceux qui y sont essentiels, le fait ressembler par là au langage écrit ou parlé, qui a pour propriété de pouvoir avec bien plus de facilité encore, dans une description ou dans un récit, supprimer des parties entières des tableaux décrits ou des événements narrés, pour n'en donner seulement que les traits qui concourent à l'objet[1]*. »*
Mais ce dépouillement n'exclut pas l'expressivité des poses, un réalisme troublant et une vaste variété de formes. Le trait de l'auteur est d'une grande sensibilité, fragile, et en même temps d'une grande force expressive.
Par ses choix narratifs et graphiques rigoureux et impeccablement maîtrisés qui évacuent tout effet sensationnel au profit d'une histoire touchante, Ludovic Debeurme convainc et force l'admiration. Et touche du doigt l'essence de l'Art. ■

| *Frédéric Paques* |

1 | Dans le même type de démarche, on pourrait pointer par exemple les travaux de Chester Brown (Lucille dans les premières pages lui ressemble d'ailleurs étonnamment), lui aussi travaillant à l'économie et forgeant un langage de bande dessinée dépouillé, rappelant certains pionniers de la bande dessinée.

Ludovic Debeurme
Lucille
Futuropolis
512 pages, n & b, 27,90 €

Luminosité de l'ennui

Une tête comme celle-là ne peut guère s'oublier ! Comme si elle émanait d'un cauchemar, la face gauchie de Christophe Bachmann cristallise autour de son être une humeur de mélancolie qui persiste longtemps après la lecture. Non pas que le mal de vivre qui marque si fort cet adolescent soit à ce point inédit, mais bien plutôt parce qu'il s'expose d'emblée dans le dessin avant de se laisser raconter. Un motif graphique ainsi posé avec force et qui, par imprégnation, anticipe les climats qui hanteront le récit par la suite, n'est pas chose aussi fréquente qu'on l'imagine en bande dessinée. Même s'il ne se distinguait que par l'impact visuel de son personnage principal, *Un été calme* d'Arne Bellstorf, paru aux éditions de l'An 2, vaudrait déjà qu'on s'y attarde. D'autant qu'en renfort de ce faciès grevé par on ne sait quel passé malheureux, le port courbé et lourd d'ennui de Bachmann joue de contraste avec l'écrasante orthogonalité du monde qui l'environne. Dans l'univers d'une banlieue semblable à celles que l'on retrouve un peu partout dans les pays industrialisés (il doit s'agir ici de l'Allemagne puisque Bellstorf est hambourgeois), univers en apparence calme, ordonné et pacifié, la misère morale du jeune homme et son mol désoeuvrement font tache en cette saison de temps mort qu'est l'été. Il faut voir, par exemple, la manière avec laquelle les errances quasi somnambuliques du personnage dans son quartier prennent corps pour sentir tout le vide et l'inertie qu'il recèle sous ses dehors aseptisés. Ce confort trop ostensible et ce décor trop clair cadrent une platitude journalière homéopathiquement distillée, exactement comme si elle découlait de la subjectivité de Bachmann. En effet, les parcours ici évoqués ont sans doute peu à voir avec des trajets effectifs, immergés qu'ils sont dans le ralenti d'une conscience tourmentée pivotant sans cesse sur elle-même et les lieux de repli de son existence alanguie.

Tout ne s'exprime qu'à demi-mot dans cet album quasi muet, et l'on ne saura jamais vraiment ce que le jeune homme a en tête, sauf à scruter encore et encore le territoire de son visage si éloquent de lassitude. Dans cet art de pure retenue (de « rétention » même, devrait-on dire, puisqu'il s'agit d'une contrainte certainement assumée), Bellstorf excelle. Et de la façon dont il forme le tissu narratif de son histoire, avec moultes allusions, litotes, ellipses et autres hiatus traités de manière inventive, il nous plonge dans un lieu d'écriture en demi-teintes où l'étroite connivence du lecteur apparaît comme essentielle. Manifestement, la leçon des Chris Ware, Seth, Daniel Clowes et autres Chester Brown a porté fruit. Cette masse accablante du quotidien, cette gravité des choses qui a toujours tant rebuté la bande dessinée d'aventures et qui, au contraire, attire tellement les auteurs intimistes, Bellstorf sait la traduire dans un graphisme lumineux, servi par un noir et blanc souvent tramé empreint de finesse et de précision. ■

| *Jacques Samson* |

Arne Bellstorf
Un été calme
L'An 2
96 pages, n & b, 14 €

Une BD d'élite pour les pauvres et les ignorants

Entre deux narrations plus classiques, Manu Larcenet nous a gratifiés cette année d'un étonnant OVNI, à la fois bande dessinée humoristique et témoignage sur la création contemporaine. En effet, l'ouvrage, largement constitué d'un recueil de pages parues dans *Fluide Glacial*, s'amuse également à parodier le discours critique autour de quelques dessinateurs complices.

Il est rare en bande dessinée que l'ironie soit aussi ambiguë que dans *Minimal*. On cerne parfois difficilement quand Larcenet y exprime une opinion sincère et quand il joue le jeu de la provocation, en s'emparant de la position adverse. Le « journal BD d'élite pour les pauvres et les ignorants » se moque tout à la fois de la prétention critique et de la vulgarité affichée. Une espèce de grande farce, qui pourrait pourtant se résumer à une simple collection de dessins et de strips : derrière la cohérence de forme (un certain minimalisme dans l'aspect extérieur), chaque page propose une large diversité de styles et de genres, avec des gags, des contrepoints et des histoires à suivre.

Il semble parfois que le dessin a précédé le texte, parfois qu'il n'en est qu'une exploitation.

Au-delà du jeu propre à ces changements de forme, Larcenet explore un petit nombre de thèmes qui lui sont chers – ainsi de la question du mépris et de la supériorité.

Deux vignettes suffisent à résumer l'album : Jean-Pierre Tranchard, qui doute de son droit d'exister, s'oppose à Paul Brignon, qui doute du droit de ses congénères à exister. Pour servir le débat, le nazisme et l'islam radical côtoient l'uniformisation de société, mais aussi la représentation de la dite bande dessinée d'auteur.

Manu Larcenet n'a jamais caché sa méfiance envers le travail critique. Ses prises de parole sur son blog lui ont souvent donné l'occasion de rejeter le regard posé sur son œuvre. Il est donc d'autant plus intéressant de le voir se livrer à un discours théorique, à la fois sur la bande dessinée (en général et contemporaine en particulier) et sur la critique qui la concerne.

Accusé de digérer des influences diverses, il propose un faux kaléidoscope d'images contemporaines, cachant son visage sous le masque d'une collectivité improbable.

Dès lors, même les collaborations réelles (comme Ferri, coauteur de plusieurs gags) se retrouvent assimilées, niées, aplaties sur le même plan que Larcenet lui-même.

Il faut souligner l'originalité critique d'une telle démarche : au-delà du rejet d'une théorie « prétentieuse et condescendante », Larcenet fait l'apologie d'une synthèse entre critique et création. La bande dessinée est décor de son propre discours : c'est une démarche qui rappelle aussi, par-delà les courants de pensée, les initiatives de *Comix Club* ou de *l'Éprouvette*.

L'œuvre devient réflexive, à la manière de ces planches de *Placid et Lacan*, où c'est curieusement Placid qui dit des choses compliquées et Lacan qui reste terre-à-terre. Scientifiques, religieux, philosophes : tous échouent à s'exprimer sur l'univers. Dans ce faux journal post-moderne, on dirait bien que seule la création peut faire passer un message. ■

| *Clément Lemoine* |

Larcenet
Minimal
Fluide glacial
72 pages, couleurs, 11,95 €

Singulier Goossens

Madame Bovary fait de l'informatique. Elle n'y comprend rien, mais sent qu'il y a là un remède à l'ennui, pendant que Monsieur, repu, est incapable de la satisfaire. Le jeu de mots prévisible sur la quantification des bits se trouve bien en place là où il faut (nous sommes quand même chez *Fluide*). Comme Flaubert, modèle sérieusement mis à mal mais, malgré tout, indépassable, Goossens développe un grand raffinement dans l'art du trivial. Vulgarité pas loin et pourtant évitée grâce à une infinie précision dans le calcul du décalage. Et une méticulosité toujours aussi étonnante (tout cela, une fois de plus, très flaubertien). Amateur de paradoxe, Goossens demeure depuis maintenant trois décennies un des *singuliers* véritables de la bande dessinée, même s'il appartient à une famille qui le reconnaît parmi les siens. Et s'il se répète, inévitablement, c'est parce que ça fait partie d'un principe que ses planches ne cessent de corroborer en l'appliquant avec bien plus de rigueur que de désinvolture (c'est bien pour cela que c'est drôle). On relit toujours différemment les mêmes pages qui sont bien trop riches pour que le premier degré de lecture en épuise le sens. On reconnaît d'abord et à chaque fois plus qu'un style, un mode (qui engendre à lui seul tout un monde), et dans l'entre-deux, mille ruses pour tromper l'attente. Aussi est-il si difficile d'en parler, à moins de jouer la surenchère dans le décalage ou la parodie, comme Perec l'a fait au sujet de Gotlib (on n'a jamais fait mieux, on ne se risquera pas à l'imiter). *Panique au bout du fil*, sixième album de la série *Georges et Louis* (oui, ça sonne un peu comme si on parlait de Blueberry, dont Goossens pastiche formidablement en quatrième de couverture les vieux dos d'album), a l'air d'enfiler les épisodes comme un simple recueil de variations plus ou moins récentes ; mais en réalité, il y a un fil plus noir que rouge qui est le mot *panique*, premier du titre de la première histoire et légende muette de la dernière image, qui traduit un affolement (Alix super-viril terrorisant les héros les plus célèbres de la bande dessinée classique passés au moule de l'imagerie gay, Georges et Louis représentés au fond d'une unique case[1] afin de relier ce gag à la série – et peut-être aussi les placer discrètement dans ce panthéon –, c'est autant incorrect qu'irrésistible). *Panique* est un mot parfaitement approprié à cet univers qui peut aussi renvoyer aux Marx Brothers ou à Topor et, en tirant le sens par les poils pubiens, à « pas nique », soit le secret des deux compères (paroles de Louis : *Et pour les femmes qui voulaient faire l'amour avec moi, c'est trop tard ! J'ai pu envie ! Bien fait pour elles !*). Donc : et de six, joli coup de dés ! Et bien que ce soit un nombre parfait, ça ne nous empêchera pas d'attendre le numéro sept et d'en espérer d'autres éblouissements. Goossens semble inépuisable, c'est peut-être ça sa réelle singularité : il va jusqu'au bout de son *projet* (un de ses titres : *Voyage au bout de la lune*) et, à force d'en travailler les contours, ne cesse d'en repousser les limites. ■

| *Christian Rosset* |

1 | Tels Gilbert and George, icônes britanniques de l'Art contemporain, revendiquant cette imagerie tout en la détournant avec un humour non moins décapant ?

Goossens
Panique au bout du fil
Fluide Glacial
48 pages, bichromie et couleurs, 8,50 €

La visée de Blexbolex

La récente parution de *L'Œil Privé* de Blexbolex aux Requins Marteaux permet un retour sur la trajectoire d'un auteur qui nous offre comme peu d'autres la visibilité de son accomplissement progressif.

Comme nombre de dessinateurs en herbe, il débute dans le fanzinat et œuvre durant une dizaine d'années dans la micro-édition graphique et l'auto-édition. Soit à peu près l'ensemble des moyens mis à la disposition d'un auteur pour un travail de recherche esthétique sensible et narrative, sans soumission aucune aux contraintes du récit ou de la « belle » image (dans le sens d'une image lisse, lisible). Dans le même temps, il travaille la sérigraphie (d'où sa grande maîtrise de la couleur, des formes et des aplats)

et publie au sein de la collection "Louise" de Cornélius quelques auteurs « graphiques » proches de son univers, de McGuire à Petit-Roulet, en passant par Dupuy & Berberian, Capron ou Nicolas Robel. Blexbolex s'est trouvé durant cet intervalle un ensemble de réflexes hérités de l'underground (et notamment des américains Panther, Burns, etc.), tandis que son penchant pour des auteurs européens plus proches d'un classicisme hérité de Hergé (Swarte et Meulen en tête) semble lui ouvrir la voie vers plus de lisibilité.

Ces dernières années, Blexbolex travaille beaucoup pour l'édition jeunesse qui, si elle lui laisse une grande liberté visuelle, lui impose toutefois de rester compréhensible pour son jeune public. S'il semble se diriger vers l'édition grand public et, de fait, vers plus des récits plus intelligibles, ses pages pour *Ferraille*, *Fusée*, ou *C.B.O.* laissent encore transparaître la fièvre irraisonnée de ces travaux antérieurs les plus radicaux.

Arrive alors *L'Œil Privé*, son projet le plus ambitieux à ce jour : une grande bande dessinée en couleurs de 56 pages, maquettée avec la connivence de l'auteur, pour un livre au plus proche de ses aspirations. Un feuilleton séquencé au millimètre en 14 chapitres de 4 pages, une trichromie différente pour chacun, pour une histoire sordide et paranoïaque mélangeant à peu près tous les ingrédients de la littérature et du cinéma policier.

Sur un canevas qui pourrait le rapprocher d'un lectorat élargi, la démarche est tellement jusqu'au-boutiste dans sa volonté de contrôle que tout s'enchaîne avec fluidité. On goûte les mots et les images tandis que les pages stimulent notre regard par leur diversité. L'auteur ose des planches quasi abstraites, des illustrations pleine-page en ouverture de chaque chapitre, des procédés de déstructuration, etc. Jamais gratuits, ils témoignent d'une réelle maturité.

Tant par son aspect graphique que littéraire, ce livre est très référencé, mais il l'est avant tout envers l'œuvre de l'auteur lui-même. Un style fort et personnel, né d'une pratique compulsive du dessin, atteint ici sa plus grande lisibilité.

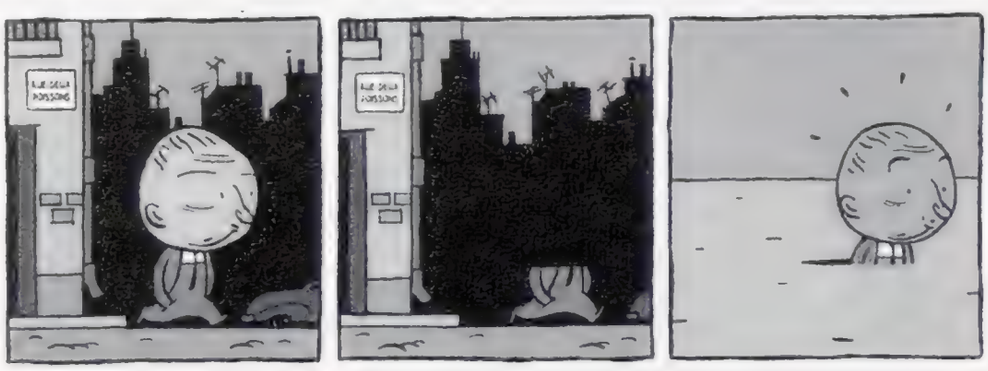
Sans doute perd-on une part de l'étrangeté laissée par des œuvres plus instinctives ou virulentes. Peut-être s'éloigne-t-on de la fulgurance de certains récits courts. Mais la place de Blexbolex dans le panorama de la bande dessinée contemporaine restait à affirmer. C'est désormais chose faite avec *L'Œil Privé*. ■

| *Alexandre Balcaen* |

Blexbolex
L'Œil Privé
Les Requins Marteaux
64 pages couleurs, 18 €

Le surréalisme à la mode Bardín

Après les explorations oniriques du *Rêve prolongé de Monsieur T.* (L'Association, 1998), Max entreprend avec *Bardín* une confrontation explicite avec les racines surréalistes de son travail. La forme du titre annonce une geste chevaleresque : un personnage banal, déambulant dans une rue anonyme, est brusquement transporté sur un plan de réalité supérieur et se voit doté des pouvoirs superréels qui sont liés à ce « transfert ». Exploit, haut fait, élection, sont autant de traits caractéristiques du héros – mais le personnage de Bardín ne correspond pourtant ni physiquement ni moralement à la définition du héros, et ses pouvoirs lui sont conférés par un chien anthropoïde en complet-veston qui dit être « le chien andalou » et avoir hérité des pouvoirs de Dalí et Buñuel. On sait donc d'emblée que Bardín sera un héros paradoxal, refusant d'être transfiguré par ses nouveaux pouvoirs, et qui va en user dans des directions inattendues. Le surréalisme est en effet convoqué de façon à la fois brutale et subtile : brutale, dans l'appareillage graphique baroque et chargé de symboles et de couleurs ; mais subtile dans l'enchaînement des thèmes tout au long des dix-neuf scènes de ce voyage. Les aventures de Bardín, apparemment décousues, passent sans transition de la trame de sa vie quotidienne à la peinture d'expériences mystico-ironiques dans le monde supperréel – un désert sableux peuplé de phares, de bateaux échoués et de coquillages. Chaque épisode va, dans ce foisonnement de formes et de symboles, traiter une des facettes du surréalisme à la mode Bardín : de la contemplation du mécanisme du cosmos à l'éloge de la paresse, en passant par la fièvre poétique et le ricanement face aux multiples figures du sacré qui assaillent son héros, Max semble ouvrir des portes successives sur la galerie des images surréelles (on y trouvera, en passant, un hommage à Buñuel, une joute bardique, et même un commentaire sur les attentats de Madrid).



Il faudrait prendre le temps de décortiquer les leçons de ces dix-neuf scènes, pour montrer comment, d'affrontements ironiques en fresques ésotériques, la quête héroïque de Bardín s'y développe. Ainsi, par deux fois, Bardín est assailli de rêves (dont la mise en scène reprend le cheval et le chat du tableau de Heinrich Füssli, auquel Max rend hommage en dernière page), et l'on perçoit alors le sens de sa lutte contre les dieux, les symboles et les puissances qui cherchent à gouverner son expérience surréaliste. Mais la séquence finale, superbe et muette, montre Bardín en chevalier, pénétrant dans son propre rêve à la poursuite du chat et du cheval, et égorgeant sur son passage tout le bestiaire fantastique du rêve, comme une sorte de Saint-George onirique. Seulement, l'ultime rideau tiré, c'est sa propre tête que tranche son dernier coup d'épée, et c'est le rêveur lui-même qui finit, dans cette chute très calculée, par être son meilleur ennemi. ■

| *Laurent Gerbier* |

Max
Gestes, prouesses, propos et traits d'esprit de Bardín le Superréaliste
L'Association
80 pages, couleurs, 21 €

La vie et autre chose

Confirmant d'album en album son talent non seulement en littérature jeunesse mais aussi en direction d'une bande dessinée pour adultes (*Le Menteur* chez Denoël, *Comment faire des livres pour les enfants, Celles que j'ai pas fumées*, aux éditions Cornélius), Nadja signe avec *Comment ça se fait* une œuvre magistrale sur le mystère de la création. Un titre auquel on serait tenté d'ajouter un point d'interrogation, s'il n'était davantage questionnement que question. La palette des gris du *Menteur* déploie à nouveau sa richesse dans cet album en noir et blanc, suscitant pudeur et distance pour évoquer un sujet brûlant, annoncé en contrepoint par le rouge sang du titre. Comment ça se fait une œuvre, tel est le sujet du livre, au travers d'un récit qu'on devine autobiographique. Une implication plus qu'une explication, des réponses à chercher dans le creux des vagues qui font balancer la narratrice entre excitation et nonchalance dépressive.

A nouveau les personnages ours de Nadja nous plongent dans l'étrangeté d'un rêve d'enfant devenu réalité, à la fois doux et cruel : la vie est là, on n'y échappe pas. L'ours/femme s'interroge sur sa capacité à créer, sa capacité à aimer. Rien de grave ni de dramatique ; une belle lumière sur un bouquet ou un rêve suffisent à revitaliser le moment présent.

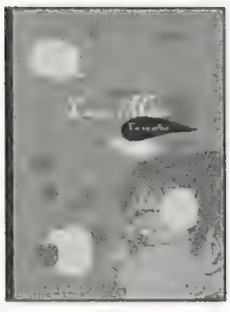
Comment ça se fait n'évoque pas une question, mais en réalité une infinité de questions. Exprimons-en quelques-unes : la création peut-elle partir d'un sujet aussi mince et ridicule que des lutins avec des nez en forme de bites et marchant en faisant nik-nik ? La création vaut-elle de garder à distance les liens affectifs de peur de ne pouvoir consacrer suffisamment de temps à son œuvre ? La confrontation du regard des autres valide-t-elle ou non la création ? *Comment ça se fait* n'est pas un *essai*, et ces questions se traduisent d'une part dans une narration, fictionnelle dans le sens où elle isole des moments qui deviennent des scènes, d'autre part dans les agissements et attitudes de l'héroïne dont on ne connaîtra l'initiale du nom qu'en toute fin du livre, N. Entre travail à vocation alimentaire et création picturale son énergie balance, l'immobilisant allongée sur le canapé ou assise à sa table de travail, la tête posée dans le creux des mains. Le doute succède aux bonnes résolutions, l'intention au vide.

Comment ça se fait est l'histoire de quelqu'un qui cherche à la fois à écrire le scénario d'un court-métrage qui tantôt commence à prendre forme tantôt s'effondre, mais qui a aussi un projet d'album, ainsi que le tenace désir de peindre… Ces fils s'entrelacent, ou plutôt s'emmêlent, nouant l'intrigue d'une non-histoire faite d'hésitations et de proscratination. « *C'est justement la différence entre ce qui est dit et ce qui est pas dit qui fait un objet, non ?* monologue N. *Oui, mais comment choisir ce qu'on raconte… Quel est le critère ?* » Sa réponse s'accompagne d'un pas de danse : « *Y aller à l'instinct* ». Ainsi le secret de la création se dévoile-t-il aux yeux du lecteur, aussi gratuit et fragile, mais aussi réel que le mouvement d'un corps soudain galvanisé par une énergie joyeuse. Autre moment du récit où *comment ça se fait* est montré : au matin, après de vagues rêveries, soudain l'étincelle, l'illumination fait s'écrier à N. : « *Je sais comment je vais le faire* ». Il ne reste plus qu'à dévider l'écheveau de cette inspiration, au sujet de laquelle finalement on ne saura pas davantage. Sinon que le résultat de cette inspiration est justement le livre qu'on est en train de lire, avec la vie dedans, prise dans le vif d'instants parfaitement anodins, entre l'infiniment petit des détails, comme de brosser le carrelage d'une salle de bain, d'aller au marché ou au pressing, et l'infiniment grand des sentiments humains et du désir de création. Entre les deux, tout est possible, mais il faut choisir quoi. Alors on relit une nouvelle fois *Comment ça se fait*, avec toujours le même délicieux frisson. ■

| *Catherine Ternaux* |

Nadja
Comment ça se fait
éditions Cornélius
Colletion "Pierre"
128 pages, n & b, 19 €

Sang d'encre



Ça va aller. Cette phrase revient comme un leitmotiv dans l'album de Lucas Méthé, sa manière de dire la douleur mais de la dire en creux, dans un récit sensible et radical.
Si *Ça va aller* est son premier album, on a déjà pu découvrir dans ses comics périodiques (*Des haricots* numéros 1 et 2, éditions Terre Noire) ces bouts de vie fugaces, ces phrases qui se déroulent et se croisent, plongeant le lecteur au cœur d'une scène, sans sous-titres, au plus près des personnages. Ici, toujours cette absence de texte off, cette immersion totale.
Le dessin, lui, se fait plus dense, plus réaliste, plus noir.
C'est que ce très jeune auteur raconte cette fois une période plus longue, plus sombre : son travail bénévole auprès des membres d'une petite maison d'édition qu'il aide à monter des expositions, à tenir des salons, à tenir le coup, souvent. Dans ce cercle restreint de plus en plus soudé, il cherche sa place, se surprend à trouver enfin des gens qui lui ressemblent, des liens forts auxquels il semble avoir toujours aspiré. Surtout, il croise Mélanie, habillée en noir et même pas si jolie, puis jolie quand même, beaucoup trop, finalement, jusqu'à occuper ses pensées et le lit près du sien, sans pour autant franchir le pas. Alors, il lui parle. De leurs ressemblances, de leurs tristesses, de leur surprise de s'être « trouvés ». Puis de son amour naissant qu'elle refuse, de l'amitié douloureuse qui s'ensuit et de l'incompréhension qu'elle suscite.
Si les personnages parlent beaucoup, ils n'en deviennent jamais verbeux, choisissant plutôt le langage comme rempart contre un monde auquel ils ne sont pas sûrs de pouvoir ni, peut-être, de vouloir appartenir. A travers ces atermoiements et ces hésitations, c'est un désarroi indicible qui se dessine, une solitude à laquelle ils refusent de se résoudre mais qu'ils sont incapables de partager. Leurs rapprochements brefs et leur incompréhension, leurs visages et leurs expressions sont saisis par un dessin à la présence étonnante qui fait qu'on se surprend parfois à penser, au-delà des références de la bande dessinée, à Topor ou même à Goya.
Lucas Méthé a le souci de l'ellipse, notamment dans l'image qui parfois se brouille, s'égare ; un gros plan sur une lampe ou sur les plis des draps, sur le noir de la chambre, et ces dialogues qui fusent ou s'apaisent, dans un rapport texte-image subtil et jamais redondant. Mais il a aussi, et ici plus que jamais, un désir de dire, le plus possible.
Il ne s'éloigne pas du sujet lorsqu'il s'agit d'aborder son statut social et celui de ses amis. La précarité qu'on finit par trouver naturelle. La difficulté.
Très peu de respirations et de pauses, de ficelles narratives destinées à épargner le lecteur. Aucune tentative de séduction dans ce récit poignant et brutal qui avance avec l'énergie du désespoir et une douce lucidité.
Lucas Méthé écrit beaucoup mais n'en dit jamais trop, se servant des circonvolutions du langage pour exprimer le trouble et non pour fuir son sujet. Il décrit un quotidien singulier, de par la personnalité de ceux qui l'habitent mais surtout grâce à son regard étonnamment pertinent et habité. ■

| *Hélène Gaudy* |

Lucas Méthé
Ça va aller
Ego comme X
64 pages, n & b, 18 €

Ethnographie d'une paroisse

Si l'on se fie à la teneur de son premier volet, « Marie », la trilogie *Magasin général* (Casterman), scénarisée et mise en images conjointement par Régis Loisel et Jean-Louis Tripp, s'annonce comme une belle réussite. Et, autant le dire tout de suite, il ne paraît pas pertinent d'épiloguer sur les tâches et mérites respectifs des partenaires de ce tandem, tant l'œuvre qu'ils ont réalisée forme un tout homogène[1]. Une rare symbiose donc, qui est autant le fruit de la maturité artistique de nos deux auteurs que de l'évident plaisir pris non seulement à travailler de concert mais à partager, à Montréal, un même atelier.

Pas étonnant qu'une telle jubilation créative émane de cet album. Réussite remarquable notamment par sa justesse de ton. S'agissant d'un sujet historique à portée quasi ethnographique – le Québec rural des années 1920 –, le risque était considérable de ne proposer aux lecteurs qu'une vision nourrie de lieux communs (hélas tellement répandus encore en France, du genre « la cabane au Canada »…) et de passer à côté de ce qui fait la richesse et la spécificité d'un micro-milieu comme celui-là, à travers ses us et coutumes, son environnement matériel, aussi bien que ses particularismes langagiers. Heureusement, la passion que Loisel et Tripp vouent au Québec, servie par un inattaquable professionnalisme, les a conduits à marier étroitement imaginaire et sources documentaires, en faisant appel à divers collaborateurs de qualité, dont l'auteur montréalais Jimmy Beaulieu, responsable de l'adaptation des dialogues en québécois. En pareille matière, la rigueur ne peut que rendre justice au propos. Et il en résulte un foisonnement de lieux crédibles et de personnages solidement campés dans des humeurs et physionomies souvent rabelaisiennes, dont la « parlure » juste ce qu'il faut râpeuse et sonore, contribue à les incarner avec intensité et authenticité. Réussite enfin par la justesse d'émotion qui se dégage de cette truculente histoire. Livrée au compte-gouttes dans ce premier tome, elle adopte le point de vue d'un flâneur plein de connivence qui traverse Notre-Dame-des-Lacs à pas feutrés, allant à la rencontre de ses plus notables résidents, dont Marie, une femme d'âge mûr et pourtant candide encore, subitement devenue veuve et seule gardienne du maître lieu de cette paroisse : le magasin général. La mise en place d'un univers tendre, drôle et opulent laisse présager de délectables moments à venir. D'autant que l'épisode inaugural regorge déjà de passages mémorables, comme cette entrée en matière ténébreuse et envoûtante ou encore cette veillée endiablée de danse, de musique et d'alcool, qui emporte dans son infernal tourbillon jusqu'au curé dégingandé nouvellement atterri dans ce monde évoquant, par certains aspects, celui de la légendaire chasse-galerie. ■

| *Jacques Samson* |

1 | En marge de cet album, *L'arrière boutique du magasin général* (par les mêmes auteurs, chez le même éditeur) en retrace planche après planche la confection « à quatre mains ».

Loisel & Tripp
Magasin général
Casterman
80 pages, couleurs, 13,95 €
Le tome 2 a paru en octobre 2006.

Le conte est bon

Avant d'être une ville maudite où des attentats sanglants sont régulièrement perpétrés, Bagdad a longtemps évoqué un lieu enchanteur d'où est issue une bonne part des histoires des *Mille et Une Nuits*. C'est dans cet Orient mystérieux et captivant que Vehlmann et Duchazeau ont situé l'action. Pour autant, si un lien existe avec les histoires entendues au cours de notre petite enfance, leur livre est bien d'aujourd'hui. Le style graphique l'inscrit immédiatement dans la mouvance d'une génération d'auteurs trentenaires menée par Blutch et Blain. Quant au vocabulaire, il est aussi très contemporain (on y évoque, par exemple, un gosse « stressant » et « flippant ») et ne recourt à aucun vernis orientaliste.

L'intrigue est la suivante : un calife organise un grand concours de contes, le gagnant se voyant comblé de richesses et le perdant puni de mort. Le fils du souverain souhaite y participer ; il propose aux candidats les plus réputés de l'accompagner dans un voyage initiatique à travers le monde, chacun pouvant en contrepartie s'imprégner des meilleures histoires qui leur seront racontées.

Le livre, découpé en courts chapitres qui sont autant d'étapes – le dernier racontant le déroulement du concours lui-même – a échappé aux deux écueils qui menaçaient le dispositif mis en place : le premier était de bâtir des histoires hétérogènes, artificiellement reliées par le fil rouge du concours ; le second, inverse, était de faire peser tout le poids sur le but ultime de la quête, les étapes ne constituant qu'une accumulation de péripéties anecdotiques visant à différer l'accession aux scènes finales. La réussite des auteurs tient justement à leur capacité à former un ensemble homogène malgré la diversité des histoires racontées : le lecteur se laisse emporter par le plaisir de sa lecture, sans avoir à évaluer l'importance d'une intrigue par rapport à une autre.

Un scénariste ne peut pas impunément faire de ses personnages principaux des conteurs sans se poser quelques questions sur le plaisir qu'il peut apporter à son auditoire, sur ce qu'est une bonne histoire, sur son utilité, sur ce qu'elle provoque, sur la manière dont elle est conçue, perçue (avalée, digérée), sur ses métamorphoses, etc. Vehlmann est, avant tout, un créateur talentueux, et ce ne sont pas tant les questions suscitées par et dans son livre qui importent que la manière avec laquelle il les pose à travers la fiction.

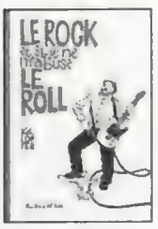
Le scénariste n'est pas un théoricien. Il n'est pas non plus un polémiste. Même en lisant la tirade qu'un de ses personnages déclame pour dénoncer le mépris qui, affirme-t-il, le vise, lui et son public populaire, je n'ai pas le sentiment qu'il s'agisse d'un règlement de compte de la part d'un scénariste dont toute la production a été publié chez de gros éditeurs (en particulier Dupuis et Dargaud). Et pas seulement parce que le sérieux du discours est aussitôt désamorcé par un trait d'humour : ses personnages existent par eux-mêmes, ils ne se réduisent pas au statut de porte-parole.

Le livre recèle quelques très belles idées, à commencer par la visite du groupe de conteurs chez un augure qui leur dévoile un avenir qui les déconcerte : le doux Nazim tuera Anouar de treize coups de couteau et la farouche Wahida épousera Tarek. Mais, pour le lecteur, la prédiction la plus stupéfiante concernera le dévoilement du nom du vainqueur. Ce n'est pas la moindre qualité du scénario que de livrer cette information décisive dès la planche 9, tout en maintenant un fort suspense jusqu'au dénouement. ■

| *Evariste Blanchet* |

Vehlmann & Duchazeau
Les Cinq Conteurs de Bagdad
Dargaud
collection "Long Courrier"
72 pages, couleurs, 12,50 €

Quand faut y aller - etc.



Einmal ist Keinmal. Une fois n'est rien. C'est pour ça qu'il faut multiplier les apparitions. Et les compter avec précision. Mais comme à chaque apparition correspond une disparition, on retourne toujours à zéro, ce qui n'est ni positif, ni négatif (tout en créant une forme d'énergie, si on songe au « + – » du courant alternatif). L'histoire qui conclut *Quand faut y aller*, anthologie de formes brèves prépubliées de 1992 à 2004 dans *Lapin*, est muette ; elle se passe des mots sans pour autant éviter le récit, et si la langue maternelle n'est plus sollicitée, c'est parce que cette histoire est écrite dans une langue *étrangère* qui est celle de la bande dessinée telle qu'elle se cherche depuis les origines : une langue en gestation, qui invente des agencements de plans, de traits, de surfaces, de rythmes, et redonne à la narration une potentialité inattendue, lui offrant aussi bien la possibilité du silence que celle du débordement. On peut relire, à rebours, les histoires plus anciennes qui, souvent, regorgent de mots, et se dire que c'est la même langue qui les travaille – la calligraphie très personnelle contribuant à une mise à distance des mots (le texte se mérite, et *quand faut y aller*, autant plonger, ne pas se contenter de glisser ; ce n'est pas un livre d'images figées, mais bien un espace de lecture). Il devient un peu trop courant aujourd'hui de le citer à tout propos, mais là on a le sentiment, véritablement, d'une bande dessinée telle qu'aurait pu la rêver le binôme Deleuze-Guattari au moment de l'écriture de *Mille plateaux*. Chez Killoffer, le livre – pensé en tant que carte, que construction expérimentale en prise avec le réel – fait concrètement « *rhizome avec le monde* » et, s'il y a calque, il est toujours « *reporté sur la carte* ». Le calque, tel que l'emploie Killoffer, est ce qui permet de déplacer, de superposer, de projeter une forme de radiographie de l'inconscient – l'effet de réel n'en est que plus sidérant. On nommera vertige et stupeur les mots-clefs de cet univers ouvert[1].

Il y a chez Killoffer un vertige qui se traduit souvent par un dessin très fouillé, proliférant, complexe. Même quand il semble s'épurer, aller à l'essentiel, cela reste vrai – et ce qu'il a accompli autour du dernier CD de Renaud le confirme : ça va bien au-delà de la commande ; plusieurs lectures sont possibles : un accompagnement des chansons, ou une coupure du son qui conduit à une plongée vertigineuse dans les eaux noires et blanches de l'image.

Il y a aussi une stupeur, que l'auteur cherche à faire partager, étant le premier à tomber en cet état. La petite « Patte de mouche » *Le Rock et, si je ne m'abuse, le roll* – qui joue avec beaucoup d'humour et d'auto-ironie avec une uchronie propre à l'aventure de l'Association, à savoir : *si nous avions fait un groupe de rock et non de dessinateurs…* –, se termine par une série de répétitions de l'image de l'auteur-personnage dans cet état (de stupeur), bouche ouverte, jusqu'à la dernière, case point d'orgue d'autant plus musicale que muette. *Une fois n'est rien*. Alors, reprendre et relire jusqu'à plus soif. C'est le pacte qui relie Killoffer au lecteur. Inutile de trop produire. Mieux vaut dérouter – sidérer jusqu'au vertige – pour relancer, multiplier, la/les lecture(s)[2]. ■

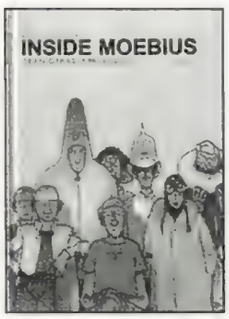
| *Christian Rosset* |

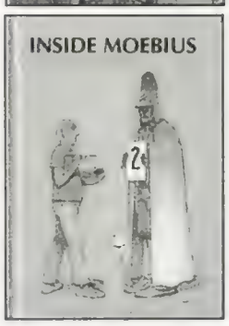
1 | Les lecteurs de *L'Anti-Œdipe* ou de *Mille plateaux* pourront s'amuser à prolonger cette brève remarque en « éprouvant » la démarche de Killoffer à l'ensemble des concepts (« machines désirantes », « principe de multiplicité », « déterritorialisation », « devenirs », *ad lib*).

2 | Il faut aussi signaler l'exposition de Killoffer qui a eu lieu en juin-juillet à la librairie Superhéros, à Paris, où l'on ne pouvait que constater à quel point il est un des rares auteurs de bande dessinée à tenir le mur (sans oublier l'étonnante « installation » en avril dans une cave de Charleroi, dont *l'Eprouvette* n°2 montre quelques photographies).

Killoffer
Quand faut y aller
L'Association
80 pages, n & b, 14 €
Le Rock et, si je ne m'abuse, le roll
L'Association
24 pages, n & b, 3 €

Jean, Giraud, Moebius et les autres





Alors que nul ne sait si Blueberry vivra de nouvelles aventures, et que Moebius travaille à un « grand projet » encore confidentiel, sa maison d'édition Stardom nous livre, au compte-gouttes, une série de carnets sous le titre générique *Inside Moebius*. Œuvre en devenir, entamée pour le seul divertissement de l'artiste et maintenant livrée au public, avec quelque retard sur le rythme d'exécution : le premier volume a paru en 2004, le troisième volume est annoncé pour début 2007, alors que dix carnets sont déjà remplis.

Si l'on veut bien passer sur des choix éditoriaux discutables (lettrage à la limite de l'illisibilité, cartonnage qui transforme un travail volontairement « grossier » en livres luxueux et chers, contraste entre un dessin spontané, souvent approximatif, et une mise en couleur plutôt raffinée[1]…), on doit convenir qu'il s'agit là de la création la plus passionnante que Moebius nous ait donnée depuis des années.

Sur la couverture du tome 1, Il pose entouré de ses principaux personnages, toutes séries confondues, pour une « photo de famille » (Blueberry se cache le visage en réajustant son chapeau : il a loupé le déclenchement de la photo).

Inside Moebius se présente en effet à la fois comme un registre des émotions présentes de l'auteur et ce que l'on pourrait nommer un « journal rétrospectif ». J'entends par là un journal qui ne rend pas tant compte de la création en train de s'accomplir qu'il ne pose la question de l'œuvre déjà produite. Tous ces personnages (Arzach, Stel et Atan, le Major Grubert, Blueberry et Géronimo, etc.), que représentent-ils aujourd'hui pour l'auteur ? Quelle constellation dessinent-ils ? En quoi sont-ils encore vivants ? Quel rôle pourraient-il être appelés à jouer dans l'avenir ?

Dans ce « *jeu de miroir mi-sérieux mi-cocasse* », ainsi que le définit très justement Jean Giraud, qui a pour décor le désormais fameux « Désert B » où l'auteur vit dans le splendide isolement d'une maison-atelier-mausolée tantôt ronde tantôt cubique, toutes sortes de glissements s'opèrent. Ben Laden s'invite parmi les créatures de papier et, tant qu'à faire, se révèle être une femme. Blueberry se trouve phagocyté par l'esthétique de Moebius, tendance « relâchée ». Et le personnage de Moebius (« *nouveau héros qui se prétend l'auteur de sa propre bande dessinée* ») se dédouble, le Moebius vieillissant et dégarni d'aujourd'hui se trouvant confronté à celui, chevelu et grand consommateur d'herbe, des années soixante (il lui apprend la mort de Jean-Michel Charlier en 1990). Semblable dédoublement était déjà à l'œuvre dans l'auto-interview dessinée en 1974 pour les *Cahiers de la bande dessinée*, mais alors c'était le Moebius chevelu qui se trouvait face à Jean, le petit écolier de Fontenay-sous-Bois.

Major fatal avait été qualifié par l'auteur

de « *journal intime crypté* », mais l'œuvre, nonobstant sa logique d'improvisation feuilletonesque, témoignait d'un haut degré d'élaboration au niveau du détail et de l'exécution graphique. Cette nouvelle forme de journal que représente *Inside Moebius* s'apparente davantage, par son côté brut, aux *Carnets de bord* de Lewis Trondheim ou aux blogs dessinés (les uns et les autres évoqués ailleurs dans ce numéro). Moebius participe en cela aux évolutions les plus contemporaines d'un art dont il est, depuis longtemps, une légende. ■

| *Thierry Groensteen* |

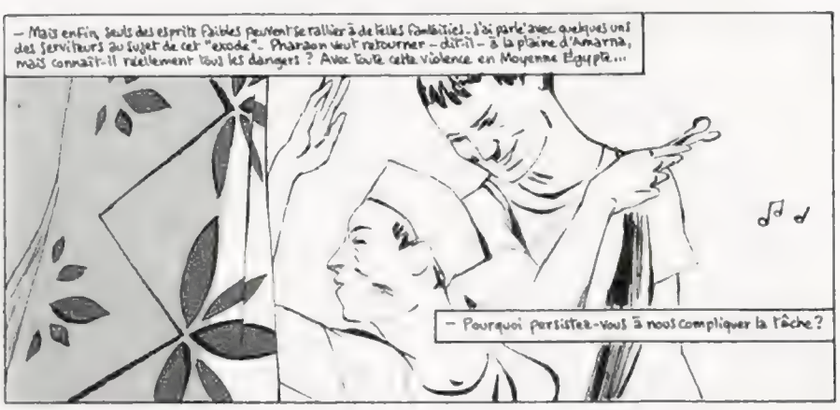
Jean Giraud Moebius
Inside Moebius, tomes 1 et 2
Stardom, 20 € chaque.

1 | Moebius cosigne les couleurs avec Olivier et Stéphane Péru dans le tome 1, avec Juliette Meunier dans le tome 2.

Dans l'intimité d'une secte

Déjà remarqué sur *Télémaque*, le duo Azuélos et Calvo s'attache aux restes d'une autre civilisation mythique, celle du Nil et des déserts sacrés. *Akhénaton* est un chant. Boutros, le lettré, le transmettra aux générations futures, lorsque Pharaon et ses cinquante disciples auront atteint la cité d'Horizon. Dans le Caire moderne, cette communauté apparaît comme un idéal de pureté. La corruption est partout, même parmi ces adorateurs du culte ; mais le voyage à travers le désert leur offrira à tous une chance d'atteindre la divinité. Si tous doivent se sacrifier, Pharaon du moins ira jusqu'au bout.

Ces thèmes ne sont pas si fréquents pour qu'on omette de les signaler.



La narration est solide, d'un seul tenant (trois jours, du lever au coucher du soleil). La tradition à l'œuvre est essentiellement picturale et poétique, mais le récit joue de scènes de genre plus communes à la bande dessinée : un indic, une secrétaire, qui empruntent à la caricature un lot de clichés. Ailleurs le dessin, le plus souvent d'une expressivité discrète, s'offre des embardées en même temps que le texte de Calvo vire au lyrisme. Dès lors, la case approche de l'abstraction, et la mystique des dialogues donne l'illusion d'une religiosité. Rarement la frontière aura été aussi ténue entre le conte et la litanie. Pourtant, il n'est jamais vraiment question de morale, au point que le lecteur se sent gêné d'entrer ainsi sans jugement possible dans l'intimité d'une secte. Les auteurs n'osent pas s'y livrer complètement et maintiennent quelques réserves à l'égard de ce Pharaon ; il n'empêche que le récit suit le point de vue d'un illuminé, sans le remettre en question. Trois jours, trois matins qui se ressemblent, et le quotidien qui se brise : il est question ici de fuite et de bouleversement. Traits et couleurs marquent tour à tour l'absence et la présence, le creux et le vide. Comme ces personnages dont on ne sait s'ils viennent emplir un nouvel espace ou s'ils désertent la ville. Comme l'hermaphrodisme supposé de Pharaon, question délicate soulevée à plusieurs reprises mais jamais résolue. Comme la mémoire enfin, celle des médias écrits rejetés hors du palais et celle de la tradition orale, qui là encore se remplit et se déverse selon les planches.

Un espace neutre finit par se dessiner, un entre-deux à mi-chemin de l'Égypte mythologique célébrée par Christian Jacq et du Caire contemporain d'Albert Cossery. Le livre raconte l'échec de cet espace, pris sous le feu conjoint du rêve et de la modernité. La fin reste ouverte, puisqu'un homme, peut-être un dieu, continue de se diriger vers la cité d'Horizon. La mort du narrateur permet de laisser planer un point d'interrogation sur la destinée humaine et sur les limites de la foi. Or ce narrateur était aussi censé nous restituer le chant une fois l'épopée achevée… La valeur même du récit est donc biaisée, puisque le témoin s'éclipse. Cette histoire d'absolu ne pouvait prendre son sens que dans la disparition. ■

| *Clément Lemoine* |

Azuélos et Calvo
Akhénaton
Carabas
48 pages, couleurs, 14,95 €

L'ogre dans le labyrinthe

Quand Henry Wade Johnson sort de prison, une mauvaise surprise l'attend : sa femme Marion est partie sans laisser d'adresse. Ses efforts pour la retrouver n'aboutissent qu'à le faire tomber sous la coupe de Griffin, un flic dévoré par le désir de venger l'assassinat de plusieurs de ses coéquipiers par un autre criminel, ex-complice d'Henry Wade, Rat Face. A l'époque, Henry Wade opérait sous le nom de code de l'Ogre et faisait partie de la bande de super-criminels du Dr Bubonic.
Dan Christensen, Américain vivant en France depuis dix ans, ancien de l'école d'Angoulême, a puisé dans ses souvenirs d'adolescence pour imaginer ce roman noir d'un genre particulier puisque situé dans un univers où super-héros et super-criminels sont devenus presque banals.
Les « paranormaux » ont en commun d'avoir un sang qui coagule plus lentement que la normale et une sensibilité particulière à l'électricité. Et surtout, chacun possède un pouvoir surhumain qui le rend très dangereux pour le commun des mortels. Quoique *Paranormal* se situe dans un univers où super-héros et super-vilains se livrent à la lutte éternelle du bien contre le mal, l'angle d'approche choisi par Christensen est tout sauf héroïque. Comme dans ses œuvres précédentes (*Red Hands* au Cycliste et *Un goût de cendres* à la Comédie Illustrée), il met en place une atmosphère sombre et oppressante où le héros malgré lui semble avancer à tâtons dans un labyrinthe semé de chausse-trappes. Dans *Paranormal*, il fait toujours nuit. Henry Wade, le principal protagoniste, est une sorte de héros tragique : ancien camionneur tombé dans le crime pour couvrir les frais médicaux de sa femme, il aspire seulement à se ranger mais son passé de repris de justice lui colle à la peau. Mais Henry Wade fait rapidement figure d'enfant de chœur face à ceux qu'il croise sur son chemin, tel Snake, le tueur à gages paranormal, ou Griffin, le policier dévoré par la soif de vengeance. Aucun *sense of wonder* dans tout cela ; pas question de s'émerveiller sur la nature miraculeuse des paranormaux, comme le fait un Kurt Busiek dans *Marvels* ou *Astro City*.
Le graphisme de Christensen, mélange d'influences européennes (on pense en particulier à l'Espagnol Torrès) et de *cartoon* américain, met tout le monde, normaux et paranormaux, sur le même plan. Les surhommes font partie du décor et quand ils se regroupent en équipe de justiciers (les Sept Sentinelles) ou de malandrins (la bande du Dr Bubonic), ils se comportent comme n'importe quels gangs rivaux, les « bons » ne faisant pas tellement meilleure figure que les « mauvais ».
Au final, chacun paraît n'avoir en tête que son propre intérêt. Du moins Henry Wade est-il motivé par l'amour plutôt que par la haine. C'est d'ailleurs pourquoi il semble si mal armé pour retrouver sa femme et (il l'apprend dans le tome 2) l'enfant qu'elle a eu de lui, et ce avant que Snake, engagé par Griffin, ne les élimine. Et pourtant, son entêtement pataud et apparemment maladroit commence à porter ses fruits.
Le troisième tome, annoncé comme le dernier, devrait compter son pesant de surprises, mais s'agira-t-il de bonnes surprises ? Un ogre peut-il sauver sa propre famille ? ■

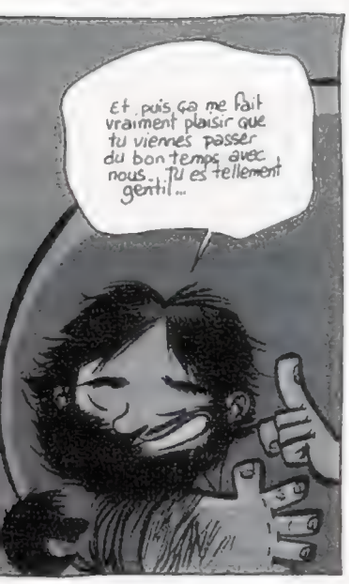
| *Jean-Paul Jennequin* |

Dan Christensen
Paranormal
Carabas
2 tomes parus
48 pages, couleurs, 12,90 €

Pourquoi j'ai tué Pierre

On va probablement parler de ce livre pour de mauvaises raisons. Il est en effet tentant de ramener *Pourquoi j'ai tué Pierre* à la dénonciation d'un abus sexuel subi dans l'enfance par un petit garçon (le scénariste, Olivier Ka) de la part d'un prêtre (le Pierre du titre) et de n'y trouver que ce seul intérêt, celui du sujet traité. Alors qu'il s'agit bien d'une *œuvre*, et qui plus est d'une grande richesse.

On a pu, jusqu'à présent, éluder la question de la forme dans le domaine de la bande dessinée autobiographique parce que l'écrasante majorité de ceux qui la pratiquent sont des auteurs complets. Pourtant, comme l'a bien mis en lumière Philippe Lejeune[1], toute œuvre, fût-elle autobiographique, est le résultat de la *mise en forme* d'un certain *matériau*. Olivier Ka n'étant pas lui-même dessinateur, c'est donc toute la problématique de la collaboration entre un scénariste et un dessinateur qui se pose sur la matière éminemment personnelle que sont les souvenirs et les sentiments.



Il existe au moins deux précédents importants, tous deux américains : Harvey Pekar et Dennis Eichorn ont confié leurs « histoires » à différents dessinateurs. Force est de reconnaître que le plus intéressant des deux (Pekar) a entretenu des liens privilégiés avec certains de ses illustrateurs. *Pourquoi j'ai tué Pierre* pousse encore plus loin ce rapport privilégié entre celui qui raconte et celui qui illustre. Olivier Ka y explique en effet que lui et Alfred sont « *très proches, on habite le même immeuble, on bosse ensemble sur pas mal de choses et surtout, on est intimes.* » C'est le dessinateur qui lui a proposé de « *mettre en images* » son histoire, prenant véritablement en charge la matière apportée par Olivier. Lourde tâche que de *représenter* des souvenirs, des sentiments et des impressions – toutes choses que l'autre a eu tant de mal à *dire*. La scène de l'abus sexuel, en ombres chinoises sur fond noir, devient ainsi un ballet de formes abstraites, et c'est la collaboration avec le texte qui permet de suggérer des choses très difficiles à montrer : l'espace, le toucher, la peur, l'impression d'être avalé par l'ombre. La fin de l'ouvrage voit l'effacement progressif des formes, humains et objets se réduisant à quelques traits de plus en plus évanescents. Co-auteur, Alfred devient même co-acteur dans le dernier acte du drame qui ramène Olivier sur ses lieux d'enfance où, sans que cette rencontre soit préméditée, les deux hommes retrouvent Pierre. Il y aurait beaucoup à écrire sur ce passage où la BD se fait brièvement roman-photo (une des spécialités d'Olivier Ka dans les pages du mensuel *Psikopat*) avant de redevenir dessin à l'instant où Pierre réapparaît. Comme si la réalité de Pierre telle qu'exprimée par le document photographique n'existait pas, ne pouvait pas exister. La difficulté était de mettre en bande dessinée une histoire dont le personnage central – Pierre – est ressenti plutôt que vu. La grande réussite des auteurs est d'avoir su rendre son apparence fuyante, trompeuse, contradictoire, à l'image de son caractère et de ses actes. Olivier le voyait immense quand lui-même n'était qu'un tout petit garçon, et s'étonne de le retrouver moins grand que lui. De même, du visage de Pierre ne restent que les sourcils et la bouche, les cheveux et la barbe broussailleuse ayant été coupés. Celui dont l'auteur avait écrit au début « *c'est pas un prêtre. C'est un bonhomme* » est bel et bien devenu un « *bonhomme* », c'est-à-dire une silhouette. ■

| *Jean-Paul Jennequin* |

1 | *Je est un autre*, Seuil, 1980.

Ka et Alfred
Pourquoi j'ai tué Pierre
Delcourt
112 pages, couleurs, 14,95 €

Les petits riens de Daisuké Igarashi

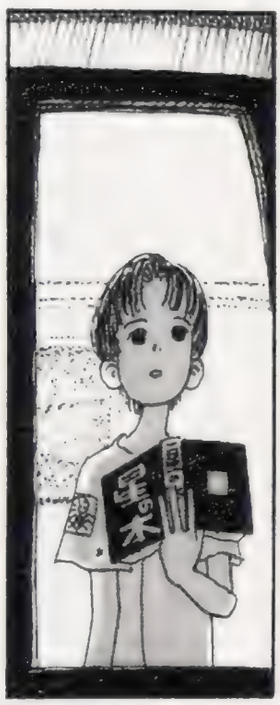
Deux jeunes filles sont assises dans une barque. L'une dit à la seconde : « *Essaie de croire mon histoire* ». Cette phrase est aussi celle qu'adresse Daisuké Igarashi à ses lecteurs. Oublier un temps d'être rationnel pour s'autoriser à voir que le monde qui nous entoure est peuplé d'esprits en tous genre, d'enfants-étoiles, d'hommes-méduses, de poissons-chats en terre cuite qui vivent sous le sol asphalté… que la pluie émet une musique d'une infinie complexité, qu'un verre de terre écrasé peut se réincarner en un dragon rouge…

L'éditeur nous apprend qu'Igarashi est né en 1969. Il débute dans la revue *Afternoon*, l'un des titres édités par le géant Kodansha dont la démarche s'apparente le plus à ce que l'on pourrait qualifier de politique d'auteurs.

La dimension contemplative de l'œuvre nous rapproche de *L'Homme qui marche* de Jirô Taniguchi ou de romans comme *Nuée d'oiseaux blancs* et *Le Grondement de la montagne* de Yasunari Kawabata. Quant à son caractère onirique, il rappelle plutôt Hayao Miyazaki, influence revendiquée. Les quarante-cinq chapitres qui sont aujourd'hui réunis sous le titre *Hanashippanashi* (*Patati patata*) constituent la première création importante du mangaka.

Le trait est précis, les décors représentés avec soin, sans lourdeur. Le tout dégageant une impression fugace qui invite à la contemplation. Ces courts récits, qui comptent entre deux et dix-huit pages, relatent des petits événements sans importance dans un Japon quasi intemporel. Tout ce nous entoure jusqu'aux faits les plus banals : la chute d'un pot de fleurs, la disparition d'une gomme, le vol d'un moucheron… est le résultat d'un prodige qui n'est accessible qu'à ceux qui savent voir. *Hanashippanashi* est une invitation à rêver. Dans l'épilogue du premier volume, l'auteur décrit comment le cadavre d'un chat découvert tout près d'un temple est à l'origine du premier chapitre. Et de conclure : « *Je serais ravi que l'un des chapitres de ce livre puisse devenir "la graine qui germe dans votre imaginaire"* ».

Il est aisé d'assimiler ces deux volumes à des recueils de poésies en bandes dessinées. Les faits qui sont ici relatés ne présenteraient strictement aucun intérêt s'ils n'étaient mis en images par un auteur de talent capable de donner une résonance, une charge émotionnelle à chacune de ses cases, comme d'autres poètes font vibrer les mots. Ceci sans jamais verser dans un flot de chromos à la virtuosité suspecte. Mais Igarashi est d'abord un créateur de bande dessinée accompli qui témoigne d'une rare maîtrise de son art. Il « prend le lecteur par la main », le fait entrer pas à pas, case par case dans son univers. L'intensité qui s'en dégage ne provient pas uniquement de la contemplation de dessins uniques mais plus encore d'une alchimie complexe qui résulte d'une articulation subtile des vignettes. Celle-ci, autant que le sujet même de ces petites histoires, dégage un sentiment d'harmonie.



Daisuké Igarashi ne dépeint pas un univers merveilleux et inaccessible mais nous enseigne que le monde qui nous entoure est par essence merveilleux si l'on veut bien le regarder. Laissons le dernier mot à l'auteur : « *Si mes histoires vous ont intéressé, essayez de demeurer quelque part, en un lieu qui vous intrigue, pendant dix minutes. Il se produira sans doute quelque chose.* » ■

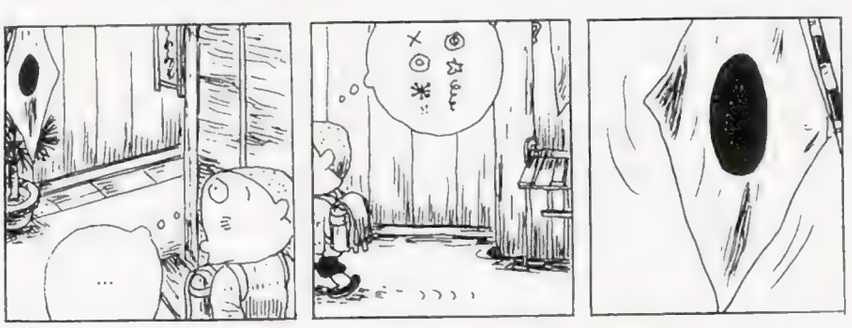
| *Erwin Dejasse* |

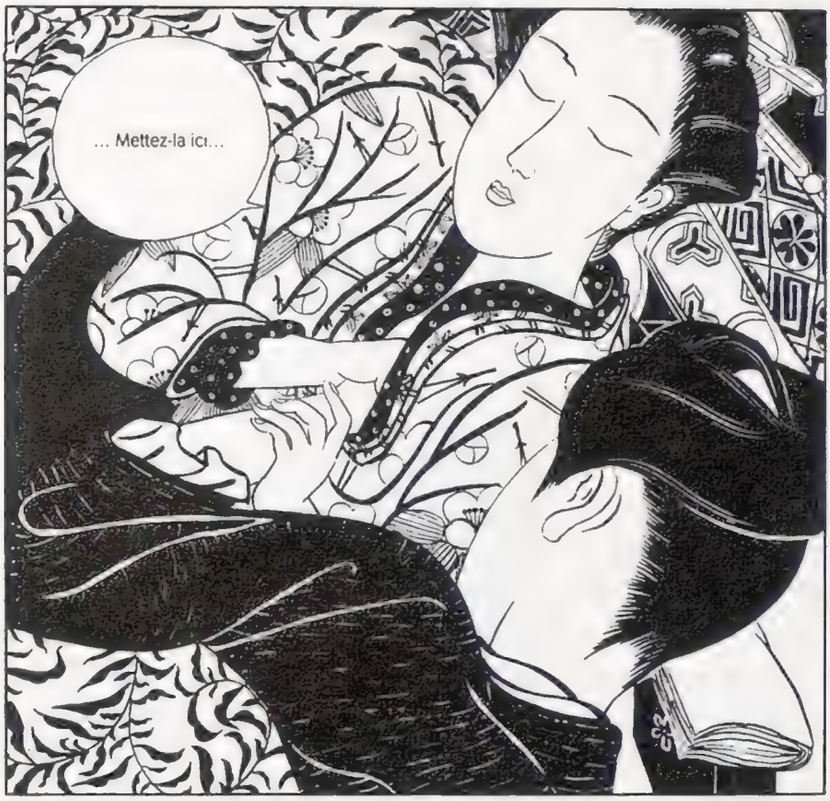
Daisuké Igarashi
Hanashippanashi
2 volumes, 2005 et 2006
Casterman, « Sakka »
254 pages, n & b, 19,50 €

Les mangas de *Garo* chez Picquier

Les très orientalistes éditions Picquier ont lancé en 2006 une collection manga, dirigée par Patrick Honnoré.
Parmi les volumes parus, ceux d'auteurs de la revue d'avant-garde *Garo*, Yû Takita (*Chauds, chauds les petits pains !*), Shin'ichi Abe (*Paradis*), Hinako Sugiura (*Oreillers de laque*), Ôji Suzuki (*Vaste le ciel*).
Les récits sont intimistes. Ils se déroulent dans des dédales de ruelles, des montagnes perdues, des provinces éloignées. L'anecdote y est réduite à presque rien. Un autre trait commun est la nostalgie d'une époque passée, parfois indéterminée, en tous cas reculée. Trait commun encore, la prédominance de la sexualité, même si celle-ci n'est jamais évoquée sous l'angle « fleur bleue » des mangas pour adolescents, ni sous l'angle libidineux des productions pour adultes. Du côté des enfants, elle s'exprime sous la forme d'une curiosité hantée. Chez les adultes, c'est presque une malédiction, qui rend étrangement mélancolique les gestes de tendresse que comporte l'étreinte.

Les récits de Shin'ichi Abe (*Paradis*) sont souvent ancrés dans le bassin minier de Chikuhô, d'où l'auteur est originaire. Ils mettent en scène de pauvres gens malades, vieillissants ou en situation d'échec, et qui sont frappés d'une sorte de terreur devant la vie elle-même.
Vaste le ciel, d'Ôji Suzuki, raconte la venue d'un voyageur dans une auberge de montagne, à l'époque de Meiji, et décrit sa relation avec la demoiselle de l'auberge, relation si pudique qu'elle ne mérite même pas le nom d'amour platonique. Le passé et le présent se mélangent dans le récit sans explication apparente. Stylistiquement, l'œuvre est suspendue entre l'avant-gardisme de *Garo* et un manga classique. (Le personnage du petit garçon, du point de vue de qui l'histoire est racontée, pourrait très bien être le héros de quelque série enfantine d'avant-guerre.)
Yû Takita (*Chauds, chauds les petits pains !*) décrit les ruelles du Tôkyô de la seconde guerre mondiale, qui seront détruites dans les bombardements américains. Mais à vrai dire la guerre est quelque peu en retrait dans le récit. Le quartier décrit par Yû Takita est celui des bars et des prostituées, et l'auteur nous présente les petites combines des uns et des autres, dans une narration lâche qui rappelle le cinéma d'Ozu. Le dessin volontairement maladroit et grouillant met à égalité enfants et adultes, hommes et femmes, humains et animaux. Yû Takita excelle à représenter une sorte de sidération de ses personnages. Ce que pense le plus souvent le petit Kyoshi se réduit à… trois points de suspension dans une bulle. Le procédé, employé systématiquement, de bulles de pensées contenant des pictogrammes rend à la fois une idée élémentaire des personnages et une dominante émotionnelle, par exemple la sérénité, la colère, l'inquiétude. Les visages des humains sont traités de curieuse manière. Les yeux sont presque au sommet de la tête et leur fonction de miroir de l'âme est usurpée – et contrariée – par les joues, dessinées au milieu des faces, et rendues par trois stries horizontales ou verticales.
Oreillers de laque, de Hinako Sugiura, se passe dans l'univers des courtisanes du Yoshiwara, rendu familier par les estampes japonaises, que la dessinatrice pastiche sans peine. Les réactions des personnages, parfois aussi distinguées et subtiles que dans la littérature courtoise (le *Dit du Genji*), à d'autres moments d'une étonnante crudité, révèlent la complexité des rapports entre les prostituées et leurs clients. C'est parfois la prostituée qui dépanne le client, en réglant la maquerelle. Elle est souvent excédée,





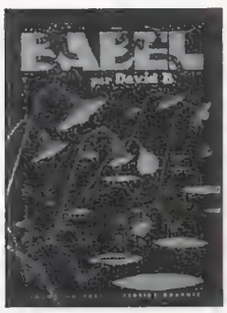
parfois maternante, car on peut dire du Yoshiwara ce que dit Elwood P. Dowd des bars, dans la pièce *Harvey* de Mary Chase : joies ou peines, personne n'y apporte jamais rien de petit.
Plus facile d'abord est *Le Conte du charbonnier*, de Shigeyasu Takeno. Le dessin est réaliste, le propos est nettement documentariste. La rude vie du forestier chargé des fours où l'on fabrique le charbon de bois est décrite à la fois comme une ascèse et comme ce qu'elle est objectivement : un travail sous-payé par un patron exploiteur, et réservé à un sous-prolétariat rural.

Des courges par milliers, de Kazu Yuzuki, se passe au sud de l'archipel, dans un climat subtropical, et tourne autour de marchands de légumes, de marchands d'oiseaux et d'une boutique de coiffeur, de sorte que les sensations tactiles (la pluie, le soleil sur la peau) et olfactives (odeurs des légumes, des oiseaux, des savons) constituent un arrière-fond permanent à un univers des années 1950, décrit avec nostalgie comme le temps des émois pré-adolescents. Curieusement, toutes ces bandes au texte rare sont peut-être plus proches de la littérature japonaise écrite que ne le sont des mangas plus bavards. Le récit mêle rêve et réalité, passé et présent. Les événements eux-mêmes sont présentés comme des symboles que le lecteur est libre ensuite d'interpréter ou non, à sa guise. Quant à la faible définition graphique des personnages (en particulier chez Shin'ichi Abe et Ôji Suzuki), elle donne un équivalent de la phrase japonaise, souvent imprécise relativement au sujet.
Notons encore que le merveilleux apparaît dans presque tous les récits, mais que le rapport avec ce merveilleux est inversé par rapport à la littérature occidentale. En Occident, les êtres féeriques ou démoniaques relèvent de l'intériorité. (Dans un certain conte fantastique littéraire, ils incarnent angoisses et névroses.) Dans la littérature japonaise, ils appartiennent au contraire au monde extérieur. Qu'on soit fille d'auberge ou charbonnier, on verra, si on observe bien, que la nature est remplie d'êtres fantastiques, que le surnaturel constitue la réalité ultime.
Finissons sur deux regrets. La traduction et l'appareil de notes de ces volumes pèchent par défaut. Dans des récits fréquemment allusifs, où la vérité d'une situation ou d'une émotion se reconnaît à un détail, il fallait faciliter la compréhension au lecteur. Les bulles à idéogramme de Yû Takita auraient ainsi gagné à être décodées, au moins à leur première rencontre. (Exemple : le chat pense à un shamisen parce que cet instrument de musique est en peau de chat, et symbolise par conséquent un danger.) On regrette ensuite le traitement des onomatopées, rendues par des lettrages hideux et qui défigurent la page. On eût été bien avisé de les laisser en japonais, quitte à les sous-titrer. ■

| *Harry Morgan* |

Aux éditions Philippe Picquier :
Hinako Sugiura
Oreillers de laque
170 pages, n & b, 16,50 €
Yû Takita
Chauds, chauds les petits pains !
200 pages, n & b, 16,50 €
Kazu Yuzuki
Des courges par milliers
182 pages, n & b, 16,50 €
Shin'ichi Abe
Paradis
189 pages, n & b, 16,50 €
Suzuki Ôji
Vaste le ciel
249 pages, n & b, 16,50 €
Shigeyasu Takeno
Le Conte du charbonnier
138 pages, n & b, 16,50 €

Bataille des rêves



A un lecteur inattentif ou superficiel, il pourrait sembler que le travail entrepris par David B. dans *Babel*, dont le second volume est paru cette année dans la collection "Ignatz" de Coconino, n'est au fond qu'une sorte de compilation-répétition des thèmes narratifs et graphiques qu'avaient déjà très largement exploré ses œuvres précédentes, et surtout *L'Ascension du Haut-Mal*, puisque le thème de la maladie du grand frère continue de servir de trame de fond. Mais il y a pourtant une immense différence : désormais, le Haut-Mal n'est plus qu'une des composantes du parcours des images auquel invite *Babel*, une composante parmi d'autres, proposée à côté de la fascination pour les récits épiques, le bestiaire fantastique ou les initiations symboliques. C'est que David B. entreprend ici une recension de ces figures qui n'est plus guidée par la seule couture onirique du récit. On sait, depuis *L'Ascension*, que David B. se bat avec et dans des rêves. Avec, parce qu'il cherche sans cesse à inventorier, classer, nommer le produit de sa propre activité onirique ; et parce que cette activité est la source immédiate de son travail d'artiste. Dans, parce que la matière même des rêves est le lieu où se déroule le grand combat contre la maladie. Ainsi, c'est dans la bataille des rêves que le narrateur trouve sa force : puisque la parole des adultes et le discours des docteurs semblent vains et creux face au Mal, le dessin seul constitue le plan où ce Mal peut être affronté et combattu. Or c'est du rêve que le dessin tire sa force : il y accède à un plan de compréhension que les mots n'atteignent pas.

Ce divorce du dessin et du discours est le cœur de l'entreprise de *Babel*, et constituait dans le premier volume le sens même de la figure du Roi du Monde : « *le roi du monde, c'était le roi des images, les mots ne pouvaient pas le décrire* » (*Babel*#1 p. 6). Le discours donc est impuissant à déterminer complètement une image, comme le dit Godard – cité dans *Babel*#2, p. 39. Mais l'image ne peut pas se passer de la parole, elle ne cherche à la supplanter que pour prendre sa place et devenir elle-même grammaire et langage articulé. Comprendre une chose, ce sera donc maîtriser l'ensemble des signes graphiques, picturaux ou langagiers qui la couvrent. C'est cette entreprise de conquête des langues qui marque l'effort de *Babel*, dont on comprend dès lors le titre : dans le grand divorce des idiomes, la plus grande tragédie est celle de la distinction de l'image et de la parole. Dans la récapitulation des figures, la bataille des rêves n'est plus la ligne directrice : elle laisse la place à la guerre des langues. Toute la mythologie, toutes les connaissances, toutes les images, toutes les guerres seront donc désormais reprises et tendues dans un même effort : faire tomber les masques, dévoiler l'essentielle vacuité des signes. Et l'auteur-narrateur de s'écrire : « *J'enlèverai tous les masques ! Je serai celui qui dit que le roi est nu !* » (p. 55). ■

| *Laurent Gerbier* |

David B
Babel# 2
Coconino Press
32 pages, bichromie, 9€

Du voyou au critique

Depuis le lointain numéro de *Communications*, qui remonte à l'époque de la sémiologie et du structuralisme encore triomphants (n° 24, 1976), bien rares ont été les revues de sciences humaines qui ont consacré une livraison à la bande dessinée.

C'est pourquoi la vingt-cinquième livraison de *Labyrinthe* est un événement qu'il ne faut pas laisser passer inaperçu. *Labyrinthe* est une revue indépendante, « *de recherche et d'expérimentation dans le domaine des savoirs littéraires, philosophiques, historiques et sociaux* ». Le dossier qu'elle propose sous le titre « La bande dessinée, ce qu'elle dit, ce qu'elle montre » fait suite à des sujets tels que « Faut-il être postcolonial ? », « La biopolitique(d') après Michel Foucault » ou encore « La cognition ». C'est dire que la parole qui s'exprime là est celle de chercheurs couvrant un large spectre d'intérêts et de disciplines. On est d'autant plus heureusement surpris de constater que leur documentation sur le sujet « bande dessinée » est irréprochable, qu'il s'agisse de la production française ou des comics américains, longuement et pertinemment évoqués par Laurent Dubreuil et Renaud Pasquier, les coordonnateurs du numéro. Dubreuil enseigne la littérature et a publié un essai sur Maupassant, Artaud et Blanchot ; Pasquier prépare une thèse sur le problème de la valeur littéraire ; l'un et l'autre sont anciens élèves de l'Ecole normale supérieure.

Le texte qu'ils signent ensemble, « Du voyou au critique : parler de la bande dessinée » – facétieusement signé Dusquier et Pabrueil – est le plus long et le plus intéressant du dossier. Il se trouve qu'il recoupe par ailleurs plus d'une question dont je traite dans mon essai *Un objet culturel non identifié*, paru presque simultanément à l'An 2. Ainsi lorsque, notant que la « tâche primordiale » des défenseurs du neuvième art « *fut pendant longtemps de combattre le préjugé qui l'associe automatiquement à l'enfance et l'assimile à un divertissement au mieux inoffensif et niais, au pire vicieux et pervers. Il fallait* [il faut encore] *prouver, œuvres à l'appui, que la Bande Dessinée s'adressait à tous les publics, était apte à tous les sujets, et tous les tons* », ils concluent « *quel que soit le bout par lequel on la prenne, on trouvera toujours quelque chose d'enfantin dans la Bande Dessinée. Cela ne signifie pas qu'elle soit un enfantillage…* » Ou lorsqu'ils établissent une continuité entre les critiques de l'Ecole de Francfort (Adorno) contre la culture de masse et certains « *lamentos contemporains sur la fin de la grande culture* » stigmatisant la bande dessinée comme « *avant-poste de la barbarie montante* ».

Le propos central des deux auteurs est d'appeler à l'émergence d'une véritable critique de la bande dessinée. Et de s'insurger à cet égard contre l'omniprésence du mot « médium » dans les travaux théoriques suscités par la bande dessinée. « *Le médium de la littérature est le langage verbal. Or la théorie littéraire, même si elle a largement emprunté à la linguistique, ne s'est jamais confondue avec elle, tout simplement parce qu'elle n'est pas réflexion sur un* médium, *mais sur un* art. » S'agissant de la BD, « *manque le discours qui fasse le départ entre différentes manifestations du médium, qui dise que telle Bande Dessinée est une œuvre et telle autre non, et pourquoi. Manque ce geste chirurgical, le coup de scalpel qui dissocie l'art et le médium. Tel geste porte un nom : la critique.* »

Les autres textes du dossier analysent les œuvres de Gipi, Moore et Gibbons, Boilet, Neaud, Dupuy-Berberian et David B. Un choix d'auteurs un peu convenu (la rédaction s'en défend en arguant « *est-il plus mal connu que le "bien connu" ?* »), et des articles qui ressortissent plus à l'analyse des thèmes et des significations qu'à l'appréciation esthétique. Le lecteur découvrira (?) que *l'Ascension du Haut Mal* est une « *œuvre-monstre* », qu'il y a « *du Flaubert en Moore* » et s'amusera de « la candeur d'un Boilet envers « *un Japon réduit singulièrement à ses habitantes, géographiquement à sa métropole* ». Autant de lectures méticuleuses et un brin académiques. Le texte d'ouverture promettait davantage. ■

| *Thierry Groensteen* |

Labyrinthe n° 25 - hiver 2006-07
140 pages, 10 €
ISBN : 2-9526131-2-5
rédaction : 86 rue des Gravilliers, 75003 Paris, tél : 01 45 08 07 90

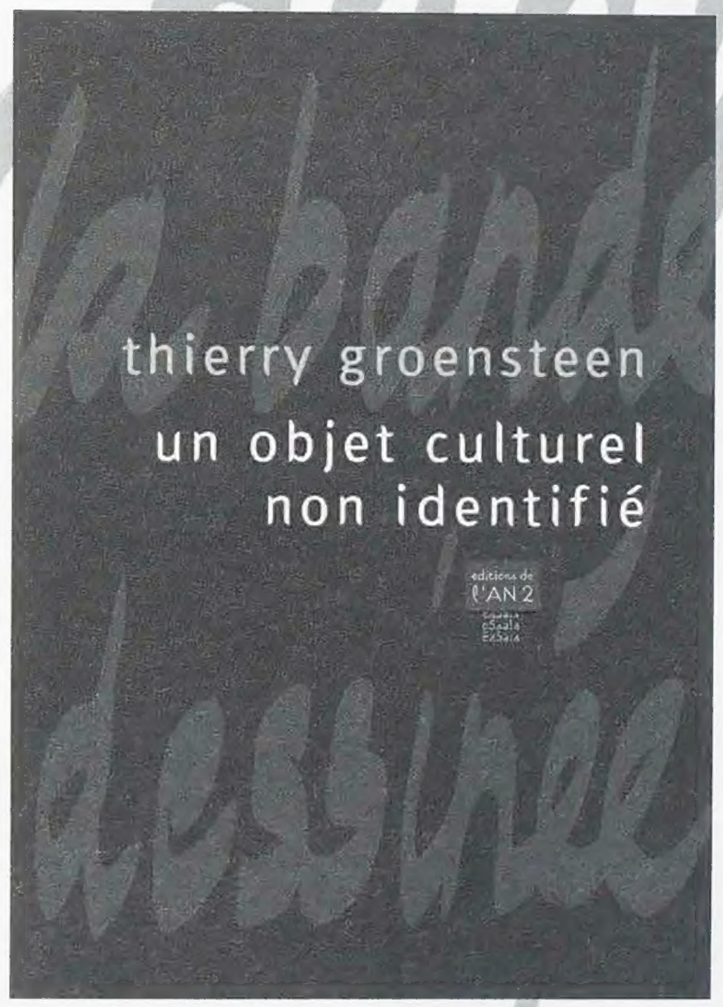
Ça, c'est Paris !

Un taxi nommé Nadir est l'un des albums les plus attachants, les plus originaux, les plus sympathiques de l'année 2006. Romain Multier et Gilles Tévessin ont eu la bonne idée de recueillir les confidences de Nadir, Français d'origine algérienne, qui fait le taxi dans Paris depuis 1991. Nadir a réussi dans le métier : il roule dans une Mercédès blanche qui lui appartient et a deux employés. Il travaille la nuit, donc ses principaux clients sont des homosexuels, des putes, des personnages âgées – mais aussi, quelquefois, un astrophysicien : taxi, « c'est un moyen de gagner ma vie, mais aussi un moyen de m'enrichir intellectuellement ». Nadir a du bagout, note Emmanuel Guibert dans sa préface, il tient bon « le volant et le crachoir ». Il monologue en voix off tout au long de l'album, une voix que l'on croit entendre tant elle est rapportée avec justesse. (Quand ils font la promotion de leur album en librairie, les auteurs en lisent des extraits à haute voix, apportant la démonstration que chaque scène passe la rampe en tant que sketch, même sans les images.) Rien d'étonnant à ce que Guibert ait été sensible à la démarche consistant à s'approprier l'expérience d'un tiers et à la rapporter au plus juste pour en faire une œuvre : n'est-ce pas celle-là même qui sous-tend *La Guerre d'Alan* et *Le Photographe* ? Quant à son complice Sfar, il s'était déjà plu, lui aussi, à rapporter des conversations de taxi dans ses *Carnets*. C'est vrai, tout le monde a des histoires de taxi à raconter, mais le point de vue inverse est plus rare : on n'entend pas souvent le témoignage du chauffeur sur les multiples rencontres et anecdotes dont sa vie professionnelle est tissée. L'album tire sa force de les rapporter sans les illustrer littéralement. Les images offrent constamment un point de vue décalé, pittoresque et inventif. Certaines séquences muettes introduisent une respiration et semblent de longs travellings dans les rues du Paris nocturne. D'ailleurs le septième art n'est pas loin, et des affiches égrènent malicieusement, au fil des pages, la mémoire du cinéma français. La Ville lumière mérite ici son surnom ; les auteurs s'emploient à restituer tout le chatoiement des néons, des vitrines, de l'éclairage public et des enseignes. Le travail sur la couleur est absolument remarquable, formant une mosaïque chamarrée. Les personnages seuls ont droit à un trait de contour, ce qui les empêche de se dissoudre dans le décor. Mais le personnage principal est la ville même, à laquelle seul Tardi avait su jusqu'ici, par des moyens très différents, rendre un aussi bel hommage. ■

| *Thierry Groensteen*

Romain Multier & Gilles Tévessin, *Un taxi nommé Nadir*, Actes Sud BD, n.p., couleur, 22 €

la bande dessinée



Cet essai très documenté interroge la place qu'occupe la bande dessinée dans le paysage culturel aujourd'hui. Il retrace les étapes du processus de légitimation entamé dans les années1960 et en montre les limites, questionnant aussi la politique de l'Etat, l'attitude de la presse et les pratiques des éditeurs. Il analyse, enfin, les grands handicaps symboliques qui frappent le média. Ecrit dans un langage clair, le livre n'est pas dépourvu d'accents polémiques.

Collection "Essais"
208 pages en noir et blanc
ISBN : 2-84856-078-9
parution novembre 2006

19,50 €

éditions de l'AN 2

| Joann Sfar, *Klezmer* - © Gallimard |

Neuvième Art - Les Cahiers du Musée de la bande dessinée - n° 13

La revue *Neuvième Art* est une publication annuelle du **Centre national de la bande dessinée et de l'image** et des **éditions de l'An 2**

Rédaction - administration - publicité :
CNBDI,
121, rue de Bordeaux
16000 Angoulême
tél. 05 45 38 65 65 - fax 05 45 38 65 51

Neuvième Art est diffusé en librairie par Actes Sud (sauf les nos 1, 2 et 4, épuisés).

Si toutefois vous avez des difficultés à vous procurer notre revue, contactez la librairie du CNBDI :
121, rue de Bordeaux
16000 Angoulême
tél. 05 45 38 65 60
email : m.marchive@cnbdi.fr

Directeur de la publication :
Jean-Marie Compte

Rédacteur en chef :
Thierry Groensteen

Maquette :
Christian Mattiucci
Catherine Blanc

Comité de rédaction :
Vincent Baudoux, Gilles Ciment, Thierry Groensteen, Jean-Philippe Martin, Jean-Pierre Mercier, Harry Morgan, Annie Renonciat, Jacques Samson, Thierry Smolderen, Catherine Ternaux

Ont collaboré à ce numéro :
Alexandre Balcaen, Évariste Blanchet, Erwin Dejasse, Hélène Gaudy, Laurent Gerbier, Paul Gravett, Dominique Hérody, Jean-Paul Jennequin, Alexis Laballery, Clément Lemoine, Laurent Melikian, Frédéric Paques, Christian Rosset

En couverture :
dessins de Lewis Trondheim tirés de *Désœuvré*, L'Association, 2005.

© CNBDI / éditions de l'An 2 pour l'ensemble des textes.
Nous remercions chaleureusement les auteurs et éditeurs détenant les droits sur les illustrations reproduites dans ce numéro.

ISSN : 1268-757 X.
ISBN : 978-2-84856-077-9

Dépôt légal : janvier 2007

Imprimé en décembre 2006
sur les presses de Oudin à Poitiers

Sites internet :
www.editionsdelan2.com
www.cnbdi.fr

éditions de l'AN 2

CENTRE NATIONAL de la BANDE DESSINÉE et de l'IMAGE

ISBN 978-2-84856-077-9
AS 4083
20 €

9 782848 560779